

عالم الفكر

مجلة دورية مُحَكَّمَة تصدر أربع مرات في السنة

المجلد السادس والعشرون - العدد الثاني - أكتوبر/ ديسمبر ١٩٩٧

رئيس التحرير : د. سليمان العسكري

مستشار التحرير : د. عبدالمالك التميمي

معدة التحرير : د. تيسركبي أحمد

د. خليلون التقييب

د. رشيا حمود الصباح

د. محمد جابر الأنصاري

د. محمد رجب التيجار

معدية التحرير : نوال الشروك - عبدالسلام رضوان

تصدر من المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب .. دولة الكويت

عالم الفكر

تصدر من المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب . جولة الكويت

مجلة فكرية محكمة، تقدم بنشر الدراسات والبحوث المسماة بالأصالة النظرية والإسهام النقدي في مجالات الفكر المختلفة.

قواعد النشر بالمجلة:

ترحب المجلة بمشاركة الكتاب المتخصصين وتقبل للنشر الدراسات والبحوث المتخصصة وفقا للقواعد التالية

- ١- أن يكون البحث مبتكرا أصيلا ولم يسبق نشره
- ٢- أن يتبع البحث الأصول العلمية المتعارف عليها ويخاضع لها بتطبيق بالترتيب والمصادر مع إلحاق كشف المصادر والمراجع في نهاية البحث الذي يبدأ بالخط والرسوم اللازمة.
- ٣- يتراوح طول البحث أو الدراسة ما بين ١٥.٠٠٠ ألف كلمة و ١٦.٠٠٠ ألف كلمة.
- ٤- تقبل المواد المقدمة للنشر من مستخدمين على الآلة الطباعة ولا ترد الأصول إلى أصحابها سواء نشرت أو لم تنشر.
- ٥- تخضع المواد المقدمة للنشر للمحكيم العلمي على نحو سري
- ٦- البحوث والدراسات التي يقترح المحكمون إجراء تعديلات أو إضافات إليها تعود إلى أصحابها لإجراء التعديلات المطلوبة قبل نشرها.
- ٧- تقدم المجلة مكافأة مالية عن البحوث والدراسات التي تقبل للنشر. وذلك وفقا لقواعد المكافآت الخاصة بالمجلة.

● الدراسات التي تنشرها المجلة تصدر عن كراء أصحابها وحدهم.

ترسل البحوث والدراسات باسم: الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب
ص.ب: ٣٣٩٩٦ الصفاة ١٣١٠٠ الكويت - هاتف: ٢٤٣١٢٢٩.

المحتويات

٣	الفن التشكيلي في العالم العربي	
٧	قضايا وإشكاليات	
٩	د. زينات البطار	التفرد والتلويح العام في الفنون التشكيلية
٤٣	سمير خريجة	الفن الحديث والحداثة في الفن: مصطلحان في أزمنة
٥٧	د. أسعد مرابي	الحداثة أو الوجه الآخر من الأزيك التشكيلي العربي
٦٧	د. صالح وصفا	لغة الفن التشكيلي في القرن العشرين
٨٣	عبد اللطيف	ملاحظات من الحركة التشكيلية الحديثة في تونس
		الرومانسية والاستشراق الفني والتشعير
٩٧	د. محمد المهدي	في النصف الأول من القرن التاسع عشر
١٢٣	فاطمة الحاج	تفاعلات في كتابات عمر أنسي
١٣٩	علي اللواتي	بعض التركيبي، والله الرسم التونسي
١٤٧	مي مظفر	جواند مسلم، الحاضر الغائب
١٥٩		ملحق التوثقات
١٨٣	أفاق نقدية	
١٨٥	د. ثروت فتحي كامل	مداخل تنمية المجدد والإبداع في الثقافة المصرية
٢٢١	د. وفاء محمد كامل	البنوية في التسميات
٢٦٥	د. عبد الستار بن محمد العولي	مقاربة تاريخية لعلامات الغزلوم

تمهيد

الفنون قطاع هام من الثقافة لا يمكن لمجلة تعنى بالفكر ألا يكون لها إسهام في التعامل مع قضاياها وإبداعاته وشجونه، لذا رأيت هيئة التحرير المجلة، وهي تضع عطلتها لمحاوّر أهدافها أن تشمل موضوعات متنوعة تتناول جوانب الفكر، والثقافة المختلفة ومن بينها الفنون بمختلف ألوانها.

والفن تعبير وجداني عن ذات الفنان، وعن جمالية المواضيع اعتمدها معا ليقدم لنا لوحة فنية، أو قطعة موسيقية، أو أغنية، أو نحتاً... إلخ.

ويتوزع التعبير الفني بين رؤية واقعية للأشياء، وبين صور عفوية حالة يسيطر عليها المجاز، والرمز إلى جمال الطبيعة من بيئة الفنان التي عاشها.

وقد لعبت الفنون التشكيلية، من رسم وتصوير ونحت، دوراً مهماً في تشكيل ثقافتنا العربية، وهجر بعضها عن فن إبداعي رفيع سواء كان رومانسياً أو واقعياً.

وهذه الفنون هذا الذي بين أيدينا يحتوي على أبحاث في الفنون تتناول دراسة الفن التشكيلي بتجلياته المختلفة مع التركيز على النقد والتذوق في الفنون التشكيلية بهدف تلمس مدى حيوية التفاعل بين النقد «النص النظري»، والفن والذوق العام عند الجمهور، وكيف يمكن فهم كنه العلاقة بين الفن والواقع بعد أن أصبح الفن جماعرياً. كما تستعرض بعض دراسات العدد تطور الفن التشكيلي والمعالم الرئيسية لتطاراته، وتلف عند بعض

مفاهيمه العامة والتي تعكس انطلاقه من الإطار المحدود والضيق إلى الإطار العام، وتأثيره وتأثره بالتطور التاريخي للشعوب في العصور المختلفة، وتأثير البيئة في الفن وتأثير الفن في البيئة. ولم تغفل الدراسات من النقد للإنتاج الفني، كما لم تغفل من معالجة الاتجاهات والمدارس الفنية، وكذلك المؤسسات الفنية. وركزت بعض الدراسات في هذا العدد على عدد من التجارب الفنية في بعض الأنظمة العربية، وعلى بعض الرواد في هذا المجال.

وهكذا شمل هذا المحور عن الفنون التشكيلية دراسات تدرجت من الدراسة النقدية إلى النماذج الفنية إلى رواد الإبداع الفني. وإذا تقدم هذا الإسهام الذي يؤكد تباينا بأهمية الفنون في ثقافتنا العربية، فإننا ندرك تماما أنه لا يزال هناك الكثير مما ينبغي طرحه ومناقشته عن الفنون في عالمنا العربي، وهو ما سنحاوله بالتعاون مع مفكرين هذا المجال الإبداعي المتميز ونقاده، أن نتابعه في أعداد قادمة.

ARCHIVE

رئيس التحرير

الفن التشكيلي

في العالم

العربي

تعليم وإتجاهات

- الفن والتطور العام في الفنون التشكيلية
- الميادين الحديثة والتجديدية في الفنون:
مخططات في الزمان
- التجديدية أو الوجهة الأخيرة من التأسيس
التشكيلي العربي
- لغة الفن التشكيلي في القرن العشرين
- ملامح من الحركة التشكيلية الحديثة
في تونس
- المروءاتية والانتشال في الفن والتخصص
في النصف الأول من القرن التاسع عشر
- التأسيس في مخططات عصر أنسي
- الميادين التركيبية: خالد الرستم التونسي
- جهود سليل المخططات الفنية

النقد والتذوق العام في الفنون التشكيلية الغربية

د. زينات البهقر *

إن ازدهار الفنون التشكيلية يقوم على تفاعل العلاقة العضوية بين
الاضلاع الأساسية للثلاث الإبداع الفني: «الفن، النقد، التذوق العام». بحيث
يشكل التفاعل هذا نسقاً داخلياً بين اضلاع الثلاث الإبداعي نسميه روح
العصر، وبه تتبلور روح الحضارة، وروح الشعب، وانساق من القيم المادية
والروحية، التقليدية منها والمتجددة، لابد أن تتحرك على أرضية فكرية
ومعرفية مرنة تتيح للفن والنقد والجمهور مناخاً من الحوار والتكامل
الإبداعي. وإن كان تاريخ الحضارات الفنية المعاصرة قد عرف ازدهارا عريقا
قبل ظهور النقد بمفهومه الحديث(حيث لم الانفصال بين النقد وتاريخ الفن
في القرن الثامن عشر، إذ اعتبر يهودا أبا للنقد الحديث، ووينكلمان الأب
الحقيقي لتاريخ الفن بوصفه علما مستقلاً منذ القرن التاسع عشر) إلا أن
الشعوب ارتكزت على بنى فكرية وروحية وعلمية شكلت إيديولوجية

* كلية الفنون البصرية - جامعة - لبنان

لغوتها في العصور القديمة والوسيلة نظرا لارتباط الفن بالدين. وبالتالي ارتبط الفن بالقيم والشعائر والطقوس الدينية. فكان النص الديني هو بمثابة الأرضية النظرية الموجبة للفن. وكانت الأعمال الفنية له نشأت خدمة للشعائر المسحورية في بداية الأمر، ثم الدينية. وكان عبق العمل الفني مرتبطا بتقليده الشعائرية عند الشعوب (أي الجمهور) القديمة. وكانت الشعائر بمثابة تعبير عن للاحم الفن والتقاليد الدينية والجمهوريات بلاد ما بين النهرين. الديانة الفرعونية. الديانات الكنعانية. الديانة الصينية والهندية والفارسية. الديانة اليونانية والرومانية. الديانات المسيحية والدين الإسلامي. لذا يمكننا القول إن القيمة المتفرقة للعمل الفني الأصلي. وجدت أساسها في الطقوس المصاحبة لتقليده. والتي تمثل قيمته النفسية. ومع ظهور معالم عبادة الجمال، العلمانية، التي أخذت لتطور في عصر النهضة استنادا إلى الفكر اليوناني والروماني الكلاسيكي القديم بدأ الأساس الطقوسي بالاضمحلال تدريجيا ليحل محله أصوات الفن الثالوث، أو الفن للممتعة (المباروك والروماني)، والفن للفن إلى الثورة البرجوازية الفرنسية. وبدأ النقد الفني يتطور بواسطة خطا نظريا مواكبا لحركة الفن الحديث. فقد تطورت الفنون واستقرت انماطها وفق الزمان والمكان والمادة وطبيعة السلطة السياسية والاقتصاد والمعرفة والإيديولوجيا (دينية أم علمانية). وكذلك النص النقدي الفني ارتبط بذات السياق التطوري لحركة الفنون.

ما نريد نفسه في هذا البحث هو مدى حيوية التفاعل بين الفن (النص النقدي) والفن. والفن العام عند الجمهور. وكيف. يمكن تقدير العلاقة الدائمية المتطورة بسطوا المعرفة والتطور بالأصيل وصناعة الجميل، المعقدة، والقدرة على استيعاب العمل فنيا. في زماننا الصعب، العالم مشغول الأزمات والطغيان، للأمر الثقافي والاجتماعي على كل حال ليسا وحدنا في نهاية هذا القرن نعيش قلق الأجداد. روعة السمح عن الأصل والواقع والطودي في ظل الغزو التكنولوجي والكمبيوتر ووسائل الاتصال العالمي. فكلنا سطوة مصرية أسرنا التخلي عبر التاريخ، سواء كانت سطوة دينية أم علمانية. والنص النقدي سطوة معرفية وإبداعية تاريخية. تتطور مع تطور الفكر الكلاسيكي اليوناني. وشكلت منطقا عمليا للتلف بشكل عام، وقاموسا للفنانين وأصحاب الاختصاص. وبهذا

المجهر والنوع العام نحو الأصالة لقد اختلفت طرق الإدراك البشري على مدى الطويل للتاريخ وفقا للمعتقدات الطوبوية والفارسية والطبيعية وحياة المجتمعات. وبطرق الآلة والملاحة والتقنيات. واختلفت طرق وأساليب النقد الفني في فهم الطواضع الفنية. واختلفت التذوق العام حول مفهوم الحق، الفني والأصالة بين عصر وعصر. وبين فئة وفئة اجتماعية وفقا لمعطيات الثقافة والإدراك الحسي. وبخلاف العجز ونقص السلطة والمعرفة بالأصالة الفنية تستقل من المجهر ويمنح للقيمة وفق مستويات مختلفة من التذوق العام غير أن هناك محورين جديران بمروءة الأول يبرز القيمة الطوبوية للعمل الفني. أما الآخر فيربط قيمة العمل الفني بمقابلته للعصر^{١٧} وبعد أن كانت القيمة الشعائرية الفن شخصية في مجهر اللعب أو الهيكل أو الكتيسة ولم يعترف به أملاك بوصفه عملاً فنياً إلا في وقت متأخر الدراسات التاريخ - فنية) واليوم، مع تطور السبيل الاستهلاكي والاستقصاء الفني للعمل الفني، ثم التأكيد على القيمة الاستعراضية للعمل الفني. بات الفن ومثاقه جديدة تعاضد عن مساهمها. وبات للفن مجهر واسع، طفرح التذوق والرؤية والقيم والطعم لثقافة الفن. وقد عززاهد لملامحة العصر للعمل الفني إلى درجة تحول بها التغيير الكمي بين المحورين إلى شاعر كوفي في طبيعته. مع ظهور العداثة مثل نيارتها التي تتلخص (Nietzsche) الذي إلى ظهور مدارس فنية ومذاهب متخصصة بالفن الفني ويرى حاجة للتعرض للفن السي. وتاريخ الفن وفي الأصول الأكاديمية في الجامعات. وكذلك انتشار النقائط ومصادات التعرض الشارعية. مما أوجد سوقاً فنية تدور في تلك التروسة المالية العالمية. متحركة في بعض الدول الغربية. وكانت في أفريقيا سلك طر. اسم غروسة الفن أي القيمة الفنية = (تساوي) قيمة فنية. نزل طر التوجهات الغربية والمثاق في التذوق العام طيلة القرن العشرين

النقد الفني: المادية والنحولات

يعمل النقد في ذاته علاقة جدلية ديماسيكية بين الفن والجمهور أي التذوق العام. منذ بزوغ ملامحه الأولى في العصر الكلاسيكي اليوناني فالنقد بوصفه ضرورة تاريخية اليوم لتبسط العلاقات القوياء أنساق القيم في المجتمع المعاصر. ماثل له وبخلاف كضابط أو معقل لها الوظيفة الأولى مباشرة تنطلق باسم المجتمع والمجهر إلى الفن - التهدي (أي الفن) نحو منظومة القيم والتوجهات التي يتبع بها هذا المجتمع أو يطرح إليها. أما الوظيفة الثانية فهي معكوسة أي تنطلق من الفن إلى المجتمع مهتمة بتقييم وتفسير القيم المتكررة والمدمجة التي يطرحها الفنانين في أعمالهم فالنقد يقوم على أرضية من الحوار البناء بين الفن والتذوق العام. وهو صوبه المجتمع والمجهر. وصوت الفن والظن في أن. ولكي يتم ضبط إيقاع الحوار بين الفن والتذوق العام. لابد للنقد الفني أن يقوم على العلم والمعرفة والوعي. وبخلاف صفة المتكدة والآنزان والشفف والنموذج في قياس نفس العصر والثقافة الثورية فيه والمعطيات الحديثة في تراثه أو ثقافته الفنية والقرآن الموضوعية في قراءة الطواضع الفنية. والعمل بين المجموعات والقيارات. والتوجهات الفنية من جهة وبين مجموعة القيم السياسية والاقتصادية والاجتماعية والمالية التي تتكامل في المجتمع في أن من جهة أخرى. فالنقد والناقد ساهم وساهم في تسيج الطائفة الفنية للمرحلة المعيشة. وهو جزء من القوة والإرادة العرفية

التي تشكل في النهاية الاستيعاب الموضوعي للواقع ومبانيه الجسماني ومن المفترض أنه - أي الفلاسفة - المحدثين الطبيعيين عن الطبيعة التي تعتمد روح وفكر ومشروعات العصر. وبالتالي فهو يوزع الحقيقة الراعنة في الحياة الفنية المتحركة بكل قيمها وإرهاصاتنا، وبموضوعيتها، مما يطرح السؤال الطبيعي: إلى أي مدى تتواءم شخصيات الفلاسفة المعرفية والفنية في إثبات مصداقيتها عند الرأي العام والفنانيين أو هل كل المجتمعات على مستوى من الإدراك تدور المتغير في صورة التدفق العام؟ وما هي شروط الدور الفعال للمفكر الفنى، في التأثير والتأثير في النول العام؟ إن لكل حوار شروط وجود، وتلك تلك بتأثير ظروف زمان ومكان وثقافة معرفة وسلطة، سواء كانت سلطة دينية أو سياسية. فهذه الفاعل المعرفي للظروف وإبداعه وتنشئة المصداقية والفاعلية في التأثير الإيجابي على الفن والنول العام أي المجتمع حول بدوره المتغير التحكم في مصادر التدفق العام ومن يتحكم اليوم بهذا المسار؟ إن ظروف نشأة الفن تأريخيا حددت شروط وجوده إلى حد كبير. وعلى الرغم من وجود حضارات غنية عريقة في المجتمعات القديمة كحضارة بلاد ما بين النهرين، الحضارة الفرعونية، حضارة الهند والصين، حضارة السامات الكنعانية، إلا أن بذور الفكر النقدي مرزاة في اليونان منذ القرن الخامس ق م عند أعلام الفكر الكلاسيكي اليوناني، أفلاطون وأرسطو، في كتاباتهم عن «المجمل» والرائع، تلك أن طبيعة النظام السياسي والاقتصادي، وبسبب الأفكار التي رافقت ازدهار فنون العمارة والنحت والتصوير. وكذلك تطور الفلسفة وعلم الجمال والطب بشكل عام، والفن الذي لعبه الفن في الحياة الاجتماعية وفي التربية الفنية والأخلاقية للفرقة اليونانية. وإقامة المعارض والمسابقات في الأماكن العامة خارج القصور، الفسح وظهور المجمل والتقليد أنتج بهي، لما يسمى بالفن العام أو ظهور الجمهور والفناني، وظهور المجمل والرائع والأصيل، والحطوي، والتكدر، وساهم في حروب شخصيات فنية أمثال: بوليكليت، فيديا جبرون، ليسيب، بركسيوتيل، كسينوقراط، موليتون^(١) فقد تعدد أسماء شخصيات فنية في النحت والعمارة والتصوير في هذا العصر، ونتيجة للأفكار الديمقراطية المتداولة آنذاك والطامسة لتحرير روح الفرد من أجل الإبداع وبناء مجتمعات مبنية على شجاعة منظومة قيم متنافسة سياسية واقتصادية وثقافية وجمالية ووطنية ومدنية خلقت معايير وفراغين وفراغ، عرفت بالكلاسيكية الكلاسيكية إلى طبيعة ونسق السلطة السياسية والدينية والمعرفية هيأت افقاً فنيي لتطور ما يسمى بالفكر الفني النظري والعلمي، وكذلك النقد وتاريخ الفن والحوار الفني والفن العام حيث لم يكن النقد آنذاك محلاً قائماً بذاته بل يشكل جزءاً من العلوم الفنية نتيجة زوال المبررات الصماء، من العلوم، فاعلمت النقد بالأسطورة والتاريخ وعلم الجمال وعلم الأضلاع والتاريخية والبيولوجيا والطب النفسية الأخرى، انصب إلى ذلك أن الحضارة الفكرية اليونانية أرسدت قواعد الفكر النقدي للأعمال الفنية فعملت أدبياتهم من الفن مجمل أشكال فاعلمت مع العمل الفني بدءاً بالآراء النظرية وسيرة حياة الفنانين، والتخصص الوصفية والشعرية، والأمور المتعلقة بالفن الفنية والأخلاقية من خلال الفن. كما أن العديد من الفنانين تركوا كتابات وأراء حول الفن من خلال تجاربهم الشخصية (كتاب بوليكليت، Cassin، في القرن الخامس، حول مثالي دوريلور، ومبدأ التوازن في الحركة، وظهور النقد في عصر الإستان)، كذلك خواطر وأراء بعض الفلاسفة في القرن الرابع

في المثال الفرانزوي، أبلينس، باسويل، الذين طلبوا من الفنان ضرورة دراسة الهندسة وعلم الأرقام واليحص كل هذه الموضوعات تلك مسالة تأسيس وتنظيم المعرفة الفنية نظريا وعمليا بتأسيس صلبة لبرهنة تجعل الفنان متفكرا، وبالتالي مبدعا ومستقلا أمام المجتمع، ومنظمة قيمة الدينية والفنية والمعرفية، وبموجبات السلطة هي بناء مجتمع جديد، وبالتالي نعمت ويزدهر شخليات سجلت فرائدها في تاريخ الفن الكلاسيكي القديم، إن أهم ما نظمه الفنون العام من الفنان لذلك قدرته على تمثيل العلوم الفنية والمدنية المطلوبة في المجتمع اليوناني الطامح لتفكير العدالة في العالم الأخلاقي والاجتماعي وفكرة الحرية في الحقل السياسي، والاعتماد بالإنسان بخلق إنسان مثالي هو المواطن اليوناني المثالي، وتحليل مفهوم التاريخ، والتجديد، وثقا ليدالية، الكمال، الروحي والجسدي وتعود الفكر الجمالي اليوناني القديم وبما تأسيس العمود الفقري لثقافية البلد الفني التي تقوم على عدة مبادئ:

١. تفسير وشرح الموضوع للعمل الفني (عالميا الطابع الأخلاقي له) (ethos)

٢. تقييم الجودة والجمالية الفنية

٣. الصحة الروحية والجسدية في الفن.

٤. المعالجة الأسلوبية والأبعاد التشكيلي أي ما يشمل العلاقة المصورة للشكل والمضمون كما أن الأبعاد الجمالية والفنية، طرق التسمية الأبداعية لتصور الشخصية في الفن كوظيفته، فاصحح الفن جزءاً لا يتجزأ من حركة التعبير في الشكليات الاجتماعية والسياسية السائدة تاريخيا في المجتمع المعاصر القديم، وبمفصلا شريفاً هي وثيقة الفن والفنان وعلاقتها بالمجتمع والمعاصر. المثالي، نتيجة خروج الفن من العبود أو الهيكل في هذه الصفحة من تاريخه إلى الأماكن العامة، لولعب، وثقافة جديدة هي الحرية الأخلاقية والروحية، وخلق روح المنافسة بين الفنانين، والسعي للجمع بين النظرية والتطبيق في العمل الفني (النظرية العلمية، علم التشريح، الهندسة، الترسيمات، التكتيكات، التسمية) إضافة إلى ميثلوجيا الديانة الوثنية اليونانية أي الخروج في الفكر الفني إلى خبر البلد القائم على العلم والمعرفة بالشخص، فجمعت فنونهم وتقدم بين ثقافية الوظيفة والفنون العام الوظيفية الشعرية والنسق الجمالي القائم على العلم والمعرفة بأصول الفن ومهاراته خلاصة القول لنطاق الفن في هذه الصفحة من تاريخ الحضارة البشرية إلى منطق التعاطي النظري، والتطبيقي المتجاس مع الإنسان والطبيعة والذات، مرة، مبدعا بذلك الطريق لكل قصور الفنية التي سار فيها مناخ من الإزعاج الفكري المنتج على الإنسان وهجومه وأعلامه ونظراته نحو المستقبل والمثالي أو نحو الكمال (الامتداد) يحمل في ذاته ومجدا بالكمال الفني (عالميا)، وقد استلقت الإنسانية من التجربة المدنية اليونانية على مراحل، ووطن نظام السلطة السياسية والدينية، حيث لم يسجل المعاصر اليوناني في البلد أو نفس الجمالي والنظري محطة إبداعية مماثلة نظرا للاختلاف منطق السلطة والمعرفة، رغم خروج الفن إلى الشوارع والمساحات العامة والديني المدنية والفيلات والقصور.

فالمضادة الرومانية (المرحلة المتأخرة في العصر القديم سادت لمدة ستة قرون تقريباً) لم تنتج فكراً نظرياً بالنسبة الإبداعية نظراً لسيطرة النظام الصوري والإمبراطوري. واتساع المستعمرات وانفعال لباطونها بالحروب، ومنعة الجيش، منعت الترقية الذهنية، المسببة والواقعية على فنونهم وعلى حياتهم. كما أن الفنون في هذه الحقبة تدلّلت فيها العناصر الآتروسكية والإغريقية. إضافة إلى المؤثرات الشرقية، والآرية والصربية والبربرية وغيرها، فقد انضمت حدود الإمبراطورية الرومانية من مجلة والغرات إلى برطانيا مما جعل إمكانية تطور الفنون ضمن منظومة فهم متنامية الأمر صعب ومعقد (نذكر من أمثلة هذه الحقبة: خواطر شيشرون، بلين، بلوتارخ، ولكن أبرز هو القلوطن، الذي أثر إلى حد كبير على الفكر العدالي الوسيط مطوراً الأفكار الأخلاقية بالتجديد ربط الجمال والإبداع بالدين والطوة الروحية الإلهية). وفعلها ما يتراوح الإبداع في الفن لدى غياب ظروف تطويره فالفن الروماني تراجم عن الهلنسي، الكلاسيكية اليونانية وفيها نظراً لاختلاف السلطة والعمران، وبتنوع الطرق العام بين التركيز والمستعمرات وببى حقبة واحدة (انطلقت المرحلة الفكرية الرومانية المبكرة بسيطرة آتروسكية^(٢٦) في القرن الخامس ق.م في العداة والنضج لديها دخول المؤثرات الإغريقية، والعظيم الكلاسيكية في القرن الرابع ق.م والتي استمرت حتى عصر أغسطس). وهناك أمور ثابتة أولها أن الرومان أخذوا الفن من الإغريق، ولم ينسجوا **بالمواهب الفنية** الأصلية في فترة قيام السلطة الفكرية وحكم القنصل وحكم الجمهورية أي حتى القرن الأول. وقد بلغت معالم المؤثرات الفنية والهندسية الآتروسكية والإغريقية وانسجمت في فنونهم **بمرحلة استعارتها** أي في العهد الأول (الآتروسكي) والعهد الثاني

ومع أن المرحلة الثقافية في كل من إيطاليا وأيبورتان بدأت في وقت متقارب إلا أن الإغريق وصلوا أعلى درجات المدنية والحضارة الفنية في القرنين الخامس والرابع ق.م (تشهيد التنافس والتقسيم بين ألبا السلطة والعمران). وحين ازدهرت مدينة روما، وسيطرت على كل إيطاليا إزداد الاحتكاك بالإغريق مما أدى إلى الاندماج الخطير في الثقافة الإغريقية والفن الإغريقي. الذي تلبس به الرومان في العصر الجمهوري للتأخر (حتى آخر القرن الأول ق.م في عهد أغسطس) وبدأت في العصر الإمبراطوري لاحقاً مرحلة إنتاج فن هو مزيج ما بين الآتروسكي والإغريقي عرف بالفن الآموراوي (المنوع الشعوب والحضارات والهندس)، وبالفن القيق العام والهازة التقنية (عذب إليه الشعوب الواقعة تحت سيطرتها، وبما الابتعاد تدريجياً عن النقل الفني الكلاسيكية، اليونانية واستطوع أن يميز في هذه الحقبة اتجاهين متباينين

. أحدهما أسلوب ونسق أرسطراطية الملاء، ويشير بثقافة هيلينية واتجاه مثالي

والآخر اتجاه دوق جماعيري هادس، واقعي مطابق للطبيعة، ويلائم الطبقة الوسطى الأكثر مرونة، ويحاكي عمومها وديها وإمكاناتها الأدبية والثقافية

ففي العهد الإمبراطوري الأول تحولت روما إلى الانحصار الثقافي، وإلى التخلّص للحضرة

والمشوهة، فاقى ذلك إلى إلهام الفنون، وارتفاع مكانة الفنان، وازدياد الطلب على الأعمال الفنية. ولكن طغت النظرة إلى الفنانين، وبمصلحتهم من الإغريق المتكسبين أو الأثرياء، أو المستعبدين، لذا كان الرومان ينظرون إليهم باحتقار (عرفوا بذلك من الفنانين فقط كل من مارسيس، وبازيل)، ولكن بعد فترة اعتمد الرومان على الفنان الروماني الذي التزم وصيغتين إما صنع أصصال مطابقة تماماً للفنانين اليونانية القديمة الأسيلة، وإما ابتاع نفس طريقة الفنانين الإغريق دون التقليد، بعبارة بسيطة أو فترة زمنية معينة. وبدا الفنان الروماني عبارة عن تكرار لأشكال النماذج الإغريقية مع تزوير واقعي يعبر عن الخصائص الفردية مهما بلغت قسارتها (جمع بين المثالية والواقعية في العديد من أعمالهم). وقد ازدهر إنتاج النماذج الشخصية والتكاملية للأشخاص الناجين في السياسة والتجارة والعروب، صفوة القول (لقد نجحت النماذج العام المشرع والنمذجة والتقليد في مستوى الفنية والتوجه والمواساة، بجانبه في العصر الروماني مجموعة قيم مضادة، متناجرة للفكر إلى الشاعرة روحنة النسل السائدة في الفن اليوناني، والذي قام أساساً على منظومة وحدة القيم الجمالية - الأخلاقية - Ethos - والوطنية، وكذلك علاقة التفاعل بين ألية السلطة والعرفة) فقد انفتحت الدولة الرومانية إلى التمسك من ألية السلطة والمعرفة في مجال الفنون نظراً لاختلاف شروط قيامها ووجودها وتطورها، ومن ثم تطور من الفن الروماني.

- ١ - الفن الروماني التركيبي، ذو التأثيرات الكلاسيكية، الإغريقية في روما وصوامعها
- ٢ - الفن الروماني في التنظيم - style and order - أو في أشكاله الإمبراطورية في كل من آسيا وإفريقيا

ففي كل منطقة جغرافية ساد عبق جمالي، يروح شعب، ويصايرة متغيرة طبيعة القواعد الكلاسيكية اليونانية - الرومانية الواقعة مطالبها الخاص الجمالي (الأثار الرومانية واليونانية في الشام لمختلف أديانها في شمال إفريقيا ليبيا، المغرب - مصر - كما تختلف في مصممين نظموها ووجودها وأنها وأساليبها أيضاً من تلك التي سادت في الفن الروماني المركزي) لذلك نلاحظ غياب النص الجمالي والنظري المنسب بعلاقة مضوية مع النماذج الجمالي العام لدى الشعوب المتاخمة للإمبراطورية الرومانية نظراً لطريق انتشارها الواسع في المكان والزمان وطبيعة السلطة والعرفة. ولأن من التأكيد أيضاً على مسألة أساسية في علاقة الفن والنماذج العام أو علاقة الأيديولوجيا الفنية يروح الشعب، وحاجته لأفكار تعبر عن مفهوم الجميل، والرائع، وهي مسألة انهيار القيم الروحية - الإنسانية في المجتمع الروماني رغم انتشار الفنون وسيطرة الانبياء التنمحي الواقعي على مجتمعاتها (خاصة في النخبة) مما أدى إلى ظهور القيم الروحية المسيحية من ضمن جسم الإمبراطورية الرومانية المصطنع والتاريخي والسياسي، المتاخمة للانحلال التجمعي الروماني في المجتمع والرافضة للقيم الجميل والرائع الكلاسيكي (التفاهة - التفاسل - الواقعية - الحركة وغيرها)

لقد سجل ظهور المسيحية في جسم الإمبراطورية الرومانية (ولدت - ٣٠٠ عام تقريباً) ظهور فن محلي تماشياً في الشكل والتصميم الفن الروماني - هو الفن المسيحي (البيزنطي) الكاتوليك، أو

من القائل، الذي انتشر في فلسطين ولبنان وسوريا ومصر وانتقل من اليونان إلى روما، استجاب في ميته الفنية البسيطة والباقية إلى الحاجة الروحية للشعوب الرازحة تحت وطأة الظلم والتعسف الروماني. فالتعصب فخرع عنها أجنحتها تنحنيها، وما كان من رمة فعل عند القناتيل الرومانية التي ظنت صدقاتها الروحية والإنسانية والفلسفية في إرضاء الشعوب أو الصيغور، وبما كان من القول العام أو الشعب إلا أن يبحث عن «جميل» و«معي» يستمتع السكينة والأمان والتوازن بين الأرضي والسمائي، المادي والديني، المسمي والروحي. وإن كان هذا «الجميل» لا يقوم على قواعد ونسب ومعايير علمية وإنما في الكلاسيكية الإغريقية). بل كانت أفكار المسيحية وتعاليمها ذات الشكل، ويرجع بداية في تقنية تصويرها الأولى

إن مفهوم الجمال المسيحي - شكل ظاهرياً لمفهوم الجمال الوثني⁽¹⁾ الكلاسيكي القديم رغم أن المسيحية في بداية انتشارها الأولى استندت إلى بعض محور ومجرة وحرفين متطويعين في فن التصوير المتكر ثم العادة (المرئيات فيها بعد في القرنين الخامس والسادس م) ذات نمط ثوراتي درامي - ولكن تراقف مفهوم الفن المسيحي بوصفه فناً شديداً دين المسيح النظم، وتشر فيه الخير والجملة والعمل والتسامي تراقف مع ظهور شخصيات حول الفن وطلم الجمال (إرتيكلان، فيرونيم، تقيمت الاستكسري، أوهان، لوفسطين) مسيحية دين الفن الوثني القديم، وتشرح اصطلاحات فيها الروحية في ذلك سليله، ليس فقط كان مسيحيي هذه الأمم السليمة وإنما أيضاً كمدونو الجمال.

لقد ساء العصر الوسيط تروى حضاري أمام سوط ينقسم إلى اثنان التساوية المسيحية والإسلام وفي الشرق بلاد - وكان الفن الديني «الإنجيل والقرآن الكريم» قد أوجد منظومة قيم جمالية - أخلاقية تعكست في النوق العام وفناته روحياً لغزير طويلاً، وأعاد الفن قيمته ووظيفته الشعالية. وفي كلا الفكرين المسيحي والإسلامي قيم جمالية تستند إلى قيم ومفاهيم روحانية، والرمز، والتعريف، وشامق الصديق الأرضي والسمائي، المادي والديني، الألفي والعمودي إلى التصوير والعمارة والزخرفة جاءت بمسجلها كزاد فعل درامس لنظوية القيم الوثنية التي تعادلت أسسها الروحية والإنسانية فاستندار عنها الخلق العام. لأنها لم تعد لتستجيب لاحتاجة التنسيب والاحتشاشية، وبالتالي ظنت صلبها الجمالي في القرون الثلاثة الأخيرة من عمر الاندلس في الرومانية. أي حتى عام ١٤٩٢ تاريخ اغتدار الدين للمسيحي دين الدولة الرسمي إثر صدور صك سبيلان في عهد سبسطيان^(٢)، ساء التماهيان في النوق العام لدى الشعب المتطامع لروما

الأول. رسمي كلاسيكي وثني - روماني

والثاني، شعبي بدائي مؤنس بتعاليم المسيح، ومسلّم لتصورها في دولة وثنة ومسلوك، وهو الفن المسيحي المتكر الذي قام على منظومة صبور ورمز أصبحت أساساً للأيقونات المسيحية في الفن (العماريات، كاتاكومب، الأيقونات، والمشارب).

وبعد عهد لوفسطين (القرن الرابع م) تطويع انتصار البهري (الفاوك الجرماني) على الحضارة

عالم الفكر

الرومانية العريقة، يتلخص بثقوتهم الأخلاقية على الانسجام في روما. هناك وضع الرومانيون أسس منظومة القيم المدنية المسيحية في كتابين *دشستينا* و*دشستينا* التي توحده فيها إلى الشباب. وتشير الفن على مديهم وسلوكهم في كتابات القديس بعدد العمال والهارمونيا بعلاقتها بالحقائق. فالمسائل برباها علاقة غامضة بين «الداخل» و«الخارج» بين الله والإنسان، فالمسائل يصبح بطايقه (العقد، التوازن، الوحدة، التواصل) لفترة الله. الله مصدر كل جمال، وهو أرقى جمال والجمال رمز لنساعة الخير والحقيقة. لذا أعطت صورة السيد المسيح (قراعي الصالح) جدران الطائر كالتأليف في إيطاليا. والعماد (الكائنات) الله مثل قوسا ووحدة وإسماوية انطاعها الشعب انداك. بعض النظر من الشكل البدائي والسطري المقتدر إلى انسي القسب والقواعد في التصوير (الرسم والقول والأعمال). لكنه استحوذ على مخيلة وقلوب الناس والفن العام وقد لعبت الكنيسة دورا هائلا في أساسها في إحكام القصة الإيديولوجية على الفن في الشرق والغرب معا في روما وبيزنطة. على الرغم من أن الفن المسيحي سار باتجاهين - أسلوبيين - مختلفين في كل من الكتيبتين بعد انقسام الامبراطورية الرومانية إلى جزئين: شرقي أرثوذكسي، غربي بيزنطة، وغربي كاثوليكي. فاعتمدت روما، لكن المصوّر القديس والجمالية المسيحية البيزنطية المبكرة أثرت طيلة القرون الوسطى على مسار الفن في بيزنطة وروما.

وفي الحقيقة أوسط الفن بالأمموت، وبما أن الفن أصبح يندرج في تعليم المسيحية والأيمن بها. وقد ارتبط علم الجسد البيزنطي الذي قام على نشر الوثنية الكلاسيكية بطايقه فنية ثابتة في الشكل والتصميم في الأيقونات (التي قام برسمها الرهبان، حسن شروط وأفراد مستعدة لتشير جزيا من التشريعية القصة الأرثوذكسية، لا يجوز تجاوزها أو الإبداع فيها) ومن هنا فقد حدثت من صلبة التجديد والخلق والتميز والفرادة لدى الفنان، وبما أن الفنان مرتبطا بالكنيسة وأصول الدين في التصوير والأحجام والأقوال والتوصيات والمادة والتقنية. لأن السلطة السياسية هي ذاتها السلطة الدينية، وهي الوسيطة بين الفن والشعب. وواقع أسس ومفاعيل الجمال والوجه للفن العام في كل القرنين وما شهدته بيزنطة من صراع ضد التصوير في القرن الثامن (٧٢٦ - ٨٤٢م) والتنازع فيما أظهر كتابه الرأي في الصف الكتيبي بين السلطة السياسية والكنيسة. انعكس على الرأي العام حيث جرى تعطيل الماد من الأيقونات في الكنائس والبيوت. إبان حكم الإمبراطور ليون الثالث (٧١٧م - ٧٤١م) الذي استند إلى حد كبير على الغرب لغرض سطوته على الإمبراطور شيزموس الثالث^(١). كذلك فإن أعداء رجال الدين استغلوا الفرصة لإضعاف سلطة الكنيسة، ولإدخالها بتعطيل الأيقونات لاعتبارهم أن صور الأجيال لم تعد تفي في تربية الأخلاق وتعديل الأيمان، وأنها أصبحت تعطلهم كاداة لإحكام السلطة والقوة الكنسية. لذلك نظم ليون الثالث حملة تحريم التصوير في الكنائس، وحاول فرضها على الغرب. لكن صد فرانكفورت عام ٨٩٤م، وصد باريس عام ٨٢٥م، أنزل أوليف القاضى لتحريم التصوير في الكنائس، الذي انتهى بزواج شارلمان من ملكة بيزنطة إيرين، فاستغادت بيزنطة قوتها - وانضم الفن منى جديدا عرف بالنهضة المايكيدونية^(٢) ٨٢٩م - ٩٧٦م) طالت فيه الحياة

البرجوازية المسيحية والتعبئة المثقفة بالعودة إلى الهندوس الكلاسيكية في الفلسفة والفن اليوناني، وتطبيق الفكر العلمي على الفكر اليهودي.

وفي الحقيقة لم يبق الفكر الفلسفي اليوناني من النص النقي، والقسمالي في العصر قسبي¹⁷، لكنه كان يتظاهر بشكل غير مباشر سواء في الكتابات الجمالية والسياسية إلتانير أرسطو، وإغلاطون، وإفلوطون، نظراً لتكون بمرحلة قامت على أرض اليونان، ولم تكن تحتاج لترجمة أعمال المفكرين اليونان، على عكس أوروبا العربية التي تعرفت على الفكر اليوناني من خلال العرب وترجماتهم، والتي لم تترك فيها خصوص جمالية وفنية تفرح للرجلة أو تظهر القيم الجمالية المساندة سوى كتابات نوعاً الإكسوتي، الأبرز في قرائه تحليلات الجمال بالفن والأدوية فضلاً عن فلسفة الطبيعة التي نادى بها، وقد اهتم بتأثير الجمال والفن على الإنسان وسلوكه، وركز على مسألة الكمال، والتناسب، والعفوية والوضوح، والتناغم، وقد مهد نعمة النواصير والمطر والسمع وفترتها على التمتع بالجمال واستيعابه ملجأ فلسفة أرسطو من وحدة الطير والجمال في الفراولة التي على دافتي لاحتفاء، وهناك أيضاً كتابات أحد أبرز مثقفي عصره في إيطاليا في القرن الثالث عشر، وهو فيلو، الذي عرف فكر أرسطو والفكر الفلسفي العربي، وبخاصة أعمال أرسطو، في علم المنطق، والذي اعتقد عليه لاحقاً ليواردو دي فنتشي في كتاباته حول نظرية الشيء، والفعل، ويحتل فيلو أول من طرح ضرورة الأبعاد الثلاثة في الفن، خاصة التصوير، والحدود المسموعة، والمباني التي يفترض الفيلسوف بها لثقة العمل الفني، وأهمية الضوء، وسواءً كان فيلو،

تعايش السلطان الروحية والزمنية في المجتمع المسيحي البيزنطي، والتي يترجمها الأميراطور منذ عهد يوستينيوس، حيث لحد الأباطرة إلى عهد ساجع بقية إعادة الوحدة المهددة بالانقسام، استلزموا طريق إصدار مراسيم متعلقة بالعقيدة والأيمان، واستخدموا حينئذ بالواقع المصروح، وهو عدم اعتراف الكنيسة لهم بالعصمة المقدسة¹⁸، فكانت عقيدة تعظيم الأيقونات مناسبة لنزاع صير كاد يفكك امبراطورية الشرق، إذ تراجعه فيه الأباطرة والمبشرين والمناطق الشرقية من جهة، والرهبان (بلغ عددهم ستة ألف) والعب في سيرة¹⁹ بسانتهم المبالغة من جهة أخرى، ومنذ ذلك الحين تطور المجتمع والفن البيزنطي في روح مجاهدة طائفية بين الكنيسة والدولة، والشرق والغرب، مما حلون القويحة إلى حجرة حوالي ٥٠ ألف، والعب إلى إيطاليا، وكذلك ماخر معظم مصوري الأيقونات فالزهر التصوير الأيقوني في إيطاليا لذلك، وال ذلك الأمر إلى فصل إيطاليا عن سيرة كنسية وسياسية لقد فصلت البيزنطيات السائدة بمرحلة من الشرق، أما خريطة تعظيم الأيقونات فصلتها عن الغرب، وأصبحت امبراطورية الغرب من جديد، وبالتالي إحياء العقيدة والفنون الفسوة بها واعتبار أن الفن لا يرتقي بغير محايد، بل يستطيع ويجب أن يعبر عن الأيمان²⁰.

هذا الصراع العقائدي أدى إلى تصوير الفن اللاهوتي من ربة الأباطرة، وبالتالي دفع الفن إلى الارتداد والقياد في العقيدة، والأيمان، والارتباط بالعبادة الروحية المسيحية شرقاً وغرباً، وبدأت الفن أداة لتعظيم اللاهوتي، بل هو خادم اللاهوت.

عالم الفكر

ولعب الفن دور الوسيط العقائدي بين النص الإيماني والشعب في بونيطا وروما . كما لعبت الكنيسة دور الراعي والملاحظ للفن وبطياته الشعائرية، وما كان من استنساخ الفنان الأيقونات إلى الرهبان البيزنطيين) من قبل كنيسة روما أدى إلى عودة الروح إلى إيطاليا بانفصالها كنسها وميلها عن بونيطا وأعبا دورها في أوروبا من جديد، ونفعها باتجاه النهضة إضافة إلى عوامل عديدة في القرنين الثالث عشر والرابع عشر أعدها

● الاحتكاك بتنتاج الثقافة والعلوم الشرقية

، بونيطا.

، إسبانيا الإسلامية

● حركة النقل والترجمة للفكر اليوناني من قبل العرب

● الانحدار الاقتصادي للفن الإيطالية نتيجة الحروب الصليبية

● انشغال فرنسا وإنجلترا في حروب المئة عام

مما جعل إيطاليا تترجم الحياة الروحية والفنية لغرب في أوروبا، وتحقق مجمل إنجازات الفكر الجمالي والفني والفلسفي الكلاسيكي الحديث الذي تحكمه الروح العام الإيطالي والأوروبي، وتغلغل إلى بعض الحضارات الأساسية المعاصرة الحديثة
إلى عصر النهضة (Rinascimento) بمرحلة الثالث العاشرة

، النهضة المبكرة

، النهضة الرفيعة

، النهضة المتأخرة

، أثر ذوقا عامة في الفنون الجميلة المعاصرة ، النحت، التصوير، الموسيقى ، المسرح ، عازقة شوبر في تلك الفترة حتى اليوم سواء بالنظرية الفنية القائمة على العلم وفلسفة الطبيعة والاعتماد بالإنسان ومهمومه أو بتطوير التقنية الفنية، ونشوء الاتجاهات والمدارس والأنواع والأمثال الفنية. وأهم ما يميز هذه الحقبة من تاريخ الفن العالمي هو اللازم بين الفن وعلم الجمال والطب بين الفنانين والأدباء والفكرين في صلبة تأثير متبادل ساعدت بإرساء إيديولوجية فنية وذوق جمالي عام هو الكلاسيكية الإيطالية التي اعتمدت إلى حد كبير على الموهيل أو النموذج الكلاسيكي اليوناني الروماني القديم في العلم والفوائد والفكر، والنسب، والقدرات الفنية، وعلافة الفن بالطبيعة ومهم الإنسان واعتبرا حركة تطوير لكل اتصال بينهما الجمالية والأخلاقية والاجتماعية بما يتوافق وروح العصر والطبقة البرجوازية المهيمنة في إيطاليا، وجوهر العقيدة المسيحية، وتطوير المنتج الفني.

تجانب الفكر النظري الذي في عصر النهضة فراحس نظرية لفرانج السال الذي ساد أوروبا في القرون الوسطى، وجعل الفن لفنون طويلاً في وظيفة شعائرية - تيمينية متعددة الأطر والقوالب في الشكل والتفصيل خاصة فيما يتعلق بين التصوير الأيقونات والقياسات البيرومطية وفي النحت الرومانسكي والفولكلور. وبدأ اعلام الفكر النهضوي أمثال: دافني وبنترارو وبوكاتشيو وبيرون، وديوفاني بيراتو، البحث عن سبل النهوض باللغة والأدب والفن القومي الإيطالي، وبالتحرر من قيود التقاليد الروميطة في العمليدة الدينية مما يتلاءم والمبدأ المدنية وظهور الأسوار وتطوير الصناعات الحلية ولزدهار التجارة، حيث ظهرت طبقة من الأغنياء الطليان بدأت تبحث نفسها عن موقع قدم في السلطة السياسية، وبما أن إيطاليا كانت آنذاك عبارة عن مدن - دويلات صغيرة - تتنافس فيما بينها بالازدهار الاقتصادي (في الوسط والشمال والمغرب) كان لابد من دعوات انقلاب على قيم القرون الوسطى، وفي السلطتين الروحية والزمنية. وبما أن معالم حضارة روما القديمة بقيت ماثلة أنهارا للبيان في روما نفسها كان لابد للسلطة الإيطالي من أن يبحث عن جذوره القومية فيها، وبدأت عملية الاستنهاض والتقليد والتحديث لفضل القيم الكلاسيكية اليونانية - الرومانية القديمة الموجودة في الفلسفة وعلم الجدل وفنون العمارة والنحت والتصوير.

أولاً: أنها ترمي النزوع القومي لثلاثة الإيطالية:

ثانياً: لأنها تلي حاجة الطبقة المبدعة في الأثر، لاستكشافها - إحيائها.

ثالثاً: لأنها تساعد الثقاف والفنان بشكل خاص على التحرر من قيود الكنيسة (التامس الوحيد للفن في العصر الروميطة) البحر الحلق والإبداع والتجديد في النظرية والتطبيق. إن كان لابد من التوافق ما بين العمليدة السببية وطلبة الكنيسة من جهة، والعلمانية - أي الفلسفة والعلم والقانون الكلاسيكية - القديمة الواسية من جهة أخرى لإنتاج مصول من القيم النهضوية الحديثة التي تتلاءم وروح العصر والفوق العام الجديد فتتطرق في كل فن من عصر النهضة إبداعات إبداعية في نتيجة حتمية للتفاعل ما بين الفنون الفن - النقد - الفنون العامة.

وبدأت معالم الطلوع مع القيم المدنية الوسيطة في القرن الرابع عشر، لكن هذا القرن حصل في ذاته ثمانية القيم الوسيطة، وثلاثة معالم قيم فنية جديدة. وبشكل العصور الانتقالية، لابد أن نحصل ثوابت روحية متوسطة، وأخرى تحاول إيجاد طريقها ومع «الكوميديا الإلهية» وفكر دافني التريليني والقيم للنهضة الإيطالية - بدأت ترسم أولى ملامح النقد الفني المعاصر له (١٦) فقد اعترف (بشخصية بيرون) وبوكاتشيو وبيرون في أمثال من التصوير الحديث. (بنترارو) دفع بأصابع إبداع بيرون مارتنيزي وبوكاتشيو كتب قصصاً وصف فيها حياة الفنان وأعمالهم وحواراتهم وبحثهم حول الفن حديثاً وأيه في إبداعاتهم وفي عام ١٦٩٠ ظهر كتاب (فيليبو فيلانو) حول ظهور دولة فلورنسا وأعمالها، تطرق فيه إلى الفنانين المعاصرين وأعمالهم وأصنافهم - مقارنة إياها بالفن القديم، وبضرورة لوثيق علاقة الفن بالطبيعة، شارحاً أسلوب جوتو ودرسته وبخصوصية التصوير عند: وكلفك كتاب

عالم الفكر

تدهنبر تشييتي^(١١) (كتاب الفن أو بطاير من فن التصوير) تنطبق فيه إلى ثلاثين من التصوير، كيف تعظم مبادئ التصوير، والشامل مع الفن، ويات كتابه مرجعاً لطالب الفنون طيلة عصر النهضة، خاصة أنه حاول وضع أسساً لعلاقة الفن بالطبيعة والتشبيك بأسلانه في الفن، معتمداً جوتو ديا الفن المعاصر (القرني للعاصر)، وأهمية التنبية عند الفنان، وعدم تقليد وتوسع الفنانين الكبار، لكي تكون لكل فنان شخصيته معتمداً أن الفن يعيد الطبيعة، كما أن الطبيعة تعيد الفن وتكونه.

من أهم ملامح التطور الفني - النظري في القرن السادس عشر في إيطاليا - مساهمة التطبيق بين الإبداع السياسي والفني، فقد كانت شعوم الميسامين متناقضة، وهجوم الفنانين في إيجاد حلول نظرية المرحلة الثقافية، ووضع قوانين ومبادئ وأهداف لتطبيق إنتاج كل الفنون المعمارية، النحت، التصوير في شق من القيم الجمالية والفنية تعبر عن الفوق العام وروح العصر، ومتطلبات المرحلة، خاصة وأن فنوناً خضعت منذ عام ١٤٧٦م لعائلة ميديشي التي (المصاحب بنوفا) سياسياً، فتطبع الفنانين سلطة دولتها وميزانها الفنية، وكان لتطور الراسمالية في العلاقات الاقتصادية فرصة لتعبئة العرض والطلب، وإشجيع المنافسة وتطوير الفهارات الفنية، فبرزت في هذا القرن فرقة دراسة الطبيعة والآثار القديمة، وتلخيص العلوم الجيولوجية، وإعمال العديد من النظريات العلمية في الفن كعلم المنظور، وعلم التشريح، حيث رأى أنماط الطبيعة غيرية في البحث العلمي، ولهم قوانين الطبيعة، وليس محاكاةها شكلاً، وفنية (الفنية) في وهي طبيعة (ولكن أهم القوانين ساهموا بوضع الأسس النظرية للثقافة الفنية، ونزلها العام ليريسو ميريني (١٧٠٨، ١٦٠٠) في كتابه التعليقات (Commentary)، فقد كرس الجزء الثاني من كتابه للكلام عن خصوصية الفنانين الطليان في القرن الرابع عشر ولعل المدارس مدرسة فلورنسا، روما، سيبينا، فمندان في الشرح والتعامل على الأعمال الفنية التي شاهدها شخصياً لهم، وقد ركز على الرسم بوصفه أساس التصوير إضافة إلى نظرية الفن، وقد تلاقى الفنون في عصره والفن القديم، وتطرق إلى حياة الفنانين وظروف إبداعهم، كما أنه حاول تلخيص القواعد النظرية للفن، وأكد على تأثير علم المنظور (الذي نقل عن العرب)، وعلم التنسب، ووصف بعض الآثار الفنية القديمة، ويظهر كتابه مرجعاً في النقد والتفسير النظري لفن عصره والفنون القديمة، وكذلك الأعمال المنطوق، فنية لكل من كرسيلوفو لاتيني (Commentary) وريشومير فانيسوس (من المشاهير) وفيه تطرق لأهمية الفنانين المعاصرين له الفلاحيين (من الفلاحين) إيان فان راد، IAN VANEYCK، وفاندر فيين OCHER VANDER WEYDEN، وكذلك تقاليد الشمال الإيطالي، جنتلو فابريانو وغيره، ولعل كتابات الفنانين والمعاصرين أنفسهم في هذا القرن أسهمت إلى حد كبير في نهضة الآثار الفني العام وقيمه على سبيل المثال كتابات ليمون باتيستا الميري (١٤٠٧، ١٤٧٧) عن التصوير معتمداً فيه أن الفن علم يقوم على قوانين وقواعد، وأيضاً أسس علم المنظور والأبعاد الثلاثة، مفهوم التنسب في جسم الإنسان، والبناء العضوي العام للعمل الفني (Composition)، الضيق، والنقل والتمثيل، معتمداً الجمال عن قانون الفن، ويشرح على

التوازن بين العناصر هي بناء العمل الفني والتناغم بين الأجزاء البينائية له. وفي كتابه «عن التناغم» دفع بعضاً للتشكيل والنسب والحركة في النحت النعشوي، وكتابات ليويتاردو دي ليشي النظرية عن التصوير^(٣٧) الضوء، والظل والاتساع، وعن علاقة اللون ببعضها البعض. التناغم بين التصوير والتوسيع والشعر وبحول علاقة النحت بالتصوير. وبضرورة تعريف اللون من إملائية الطبيعة الجامعة والذهنية، والغروسيقية، وبالتالي إعلاء شأن الفنان في المجتمع، ومنحه حرية الإبداع والتجديد، فقد تطلب دراسة عناصر الطبيعة الأرضي: الأشجار، النبات، السموات، الماء، الشمس، للطرأ على الوصول إلى منظر طبيعي شفاف وأصيل، مؤكداً على ضرورة التواصل الفنان بالطبيعة ودفعة ملاحظته لطواهرها، وكتاباتة الفنية تكون قد تحدثت الصلابة الفنية لعصر النهضة الريفية (الفن = العلم = الإنسان = الطبيعة)، وهناك دفعة ملاحظاته التي جعلها للأخلاق بعد وفاته

لقد حفظت الطبيعة الرفيعة معالم الفنون العام الذي جمع بين الفكر النقدي والعملي ومصادر التاريخ والهندسة المعمارية. الفروقات الإجمالية في الجداريات واللوحات التاريخية، وبين الفروع نحو الدينية والمعمارية، ومبدأ الفن النبيل والرائع حيث التكيال في النسب والأبعاد، وعلاقة الضوء والظل، والدفعة والواقعية في رسم معالم الطبيعة في المنظر الطبيعي، والدرورية، وبصور الحياة والبيئة (بمشاهد من حياة البلاطات والبارونات)، والتركيز على مودا النسب والجمال التناغم في جسم الإنسان في النحت، ومسألة الفنية من الذي والفكر والعملي والأيديا كرمز لقوة الطاقة المتحركة وفي الكتب. إنه ذوق الطغاة الكثرة والنسبة السياسية والاقتصادية والدينية والثقافية، ويظهر الأنواع الفنية كالتورية، والمنظر الطبيعي، وبصور الحياة والبيئة، والقرعة التاريخية، وكذلك ظهور الفروع نحو العمارة والاستعمارية - التورية والخرافة (الاستغراق). وبمكتفا القول إن عصر النهضة شهد محاولات نقدية لفنانين طليان وأوروبيين ككل عقد ظهرت في فرنسا كتابات جيلان برغرمان، حول الفن النعشوي المعاصر شمل إبداع رافاييل، وليويتاردو، وبولدين، ومايكال أنجلو، ودوغر فانتور، وجيرو، وغيره، وبوكية وألوان مرة تظهر دراسات نقدية تحاول الإلهام بروح العصر، والفنون العام الأوروبي النعشوي ككل. كما شهد تغيرات ومحطات مشوقة وتيارات متناقضة بين الفنون الفنية الإيطالية (مدرسة روما - مدرسة البينطية، مدرسة جنوا) حيث كان لكل مدرسة رائد ملهمي في النقد والنظرية والمنطوق، واضع لقوانين وقواعد الابتكار الفني الفنون المبادئ، والملم الكلاسيكية بشكل عام، ولكن بدأت في القرن السادس عشر معالم حركة نظرية نقدية تقرا طواهر النهضة بقرعها ومحطاتها انتقال مركز الثقل والابتكار الفني من روما إلى فلورنسا، ومن ثم في القرن السادس عشر إلى البينطية، فقد برزت في مدرسة البينطية، وكانت جامعة بانوا مركزها الأكاديمي والنظري. برزت نزعة فنية مختلفة تماماً عن تلك السائدة في روما وفلورنسا، حيث لماخ البينطية الفني العام (الاستغراق) حركة التجارة المنظمة على المتوسط (سوق العرض والطالب) لتطارد ظاهرة جمع وقتاد، الأعمال الفنية لدى المشتريين. فضلاً عن الفني الاستغراقي، وتغير الفلسفة العربية والاقطونية الحديثة على مناخها الكلاسيكي العام، والفروع نحو الفلسفة الطبيعية

وانتهار الفوسيلي، والروح الزخرفية واليونانية الشرقية، وكذلك شرعة الاستشراق عند فنانيه لاج ميلبي، كاربانتشو، غوزولي، فيروسيرو، والتعبير عن الفروع الاجتماعي نحو العمالة الاستعمارية والمثاقفة القزوينية، والأبرز هو طوق القرن، كمثاقفة أساسية في البناء العنصري العام. بينما كان الرسم أو الخط عند اعلام مدرسة روما وفلورنسا والاعتماد بالمساحات الهندسية والفنطورية عند بيلو ديلا غرونديستا). ويلاحظ أن البنية التي تزعمت الحركة الفنية في القرن السادس عشر انتزعت الأصواء والاعتماد من الفئات المحلّين والأوروبيين، وحلّت محل روما وفلورنسا إثر الحروب الداخلية والمناخية التي اعتقدت برؤسها الإبداعي في القرن السادس عشر. إن هذه البنية السياسية الاقتصادية التي تراكم وتجمع رؤوس الأموال في البنية، القرن السادس عشر) فصلا عن طبعها الصلح مع استانبول (القسطنطينية) ^(١٦) بذلك أهدت شبح الحروب عن حدودها، وبالتالي استقطبت الفئات والثقات من كل صوب، ويرز في هذه الطبقة بيلو أريطو، سيجل تيشيمان، مكلف وأربع المستوى والخص، لعب دوراً هاماً في الحركة التشكيلية الفنية مداعفاً عن الواقعية، وعن التيار القوي في الفن، مثيراً جدلاً حاداً بين معاصريه والقيادات السائدة، حيث هاجم القوانين الصارمة والنظم الكلاسيكية التركية (التي تلتها روما وفلورنسا) داعياً لإلغاء دور اللون على الخط وإبراز واقع الإنسان بكل تفاصيله، وليس إبراز الكمال والكمال الكلاسيكي وهذا لأنه من التأكيد على دور الأرمنطراكية الفنية في تصحيح نوع الفن واسلوبه، حيث من بينهم عدد من مثقفي الأعمال الفنية والنفوذة المثقفة التي أثرت إيجاباً سلباً على طبيعة الفنون وشخصياتها الفنية، وأهمهم من دون شك (بارولويو) الذي أسس كتابه معمار حول التصوير، ١٥٤٨، يؤكد فيه أهمية التصوير القوي البشري على التصوير التركيبي الإيطالي، وما كان من رد عليه من الكتاب القومسكاني، أ. نوفي عام ١٥٤٩ في كتابه عن الرسم، ولم يهدأ هذا الجدل بين التيار القوي والتيار الخطي أو المعتمد على الرسم طيلة القرن السادس (كتاب مولنشد، في التصوير، ١٥٥٧) يؤكد فيه فصلية الفن كإداة تعبير عن الحرية الإبداعية والتخلص من قيود السلطة الأكاديمية الرسمية التركية. وفي هذا التناقض الثقافي الحاد بدأت تبرز ملامح الطبقة الفكرية الفنية، وكذلك ملامح الأزمة في الفن النهضوي الإيطالي، وبدأت تحل أفكار ولاد مكثني الأعمال الفنية. ومواءم جميع التمتع والعنانين القائلين محل أفكار الفلاسفة والمفكرين والأدباء والمثاقفة في الفن التي مهدت العهود الأولى للنهضة (أراء ومذكرات باغوررو، باغليكي، توسكارو، تشالبي).

وعلى الرغم من أن القرن السادس عشر أعطى تاريخ الفن أهم مؤسسية وهو (جون جيو فازاري) المصدر الرئيسي النظري لقراءة تاريخ مراحل وشخصيات وتيارات النهضة الإيطالية ومدارسها في كتابه الشهير مخرج حياة اعلام التصوير والنحت والمعمارة، (١٥٦٤ - ١٥٦٨) الذي وضع فيه أسس العلاقة العضوية بين تاريخ الفنون (مصر - اليونان - روما) وتطرق إلى مفهوم النهضة وأعلامها القويين والأخفاء، مثيراً ما يخلو لغة الهرم النهضوي

وبدا هذا العمل النظري، المثقفي الضخم كما لو أنه قد أغفل الباب على عصر نهبي هو النهضة.

وفتح باباً آخر على تنوع التيارات الفنية القائمة على الجدل والمناقشة ليس حول جوهر الفن (كما كان في عصر النهضة الرنسية) بل من يهود الفن بعد انهيار السلطتين الرنسية والروحية في روما وإيطاليا بشكل عام، وظهور دول وإمبراطوريات جديدة متنافسة منها الدولة العثمانية والهابسبورجية والإسبانية والإنكليزية والصفوية الإيرانية، وإزدهار حركة التجارة مع آسيا، وافتتاح أسواق جديدة ومستعمرات جديدة خلقت متاعاً من الذوق العام الأوروبي في القرنين السابع عشر والثامن عشر هو مزيج من تراثي كلاسيكي ورومانسي، كل الحضارات القديمة والوسطية والحديثة صطلت الوحدة الرنسية (التي كانت إسلامية، وصينية، وفارسية صلب الفنون التشكيلية الأوروبية، وبرزت نزعة الباروك والفروكوكلو استعادة الذوق البلاطات العربية والشرفية، وجامعي التلطف والتقليد عن الآثار القديمة، وسوق بيع الأعمال الفنية، والتحف وحركة نشر الكتب المصورة والكتب الفنية، وبالتالي انطرب العقد التالي، بين أمة السلطة والعمارة نهاية نمو العلاقات البرجوازية والرأسمالية

في بداية القرن الثامن عشر، وإن كان الطبقة الأخيرة من حكم الملك لويس الرابع عشر انطلاقاً والاستبدادي، شهد المجتمع الفرنسي ازدياداً اقتصادياً وسياسياً عامة نتيجة سيطرة العلاقات الإنتاجية والجمهورية لتطور العلاقات الرأسمالية وإدخال الطبقة البرجوازية الوسطى إلى السلطة، وانعكست هذه الازدياد على الثقافة والفن والذوق العام وشوخوا المفكرين والفنانين إلى نتائج الثقافات القديمة والوسطية العثمانية الإسلامية والصينية اليابانية والهندية والغربية (خاصة العصر الفوطي والفنون المدنية) نظراً لعدم الطوائف الفنية والفلسفية والاجتماعية السائدة (الكاثوليكية والكلاسيكية) من مواكبة التطورات الروحية المستجدة في الوقت الذي تراجعت فيه القيم الروحية الدينية وخلقت حدة العلاقات الطبقية، فسادت حالة من أزمة الفرج عبر عنها بالافتقار على حضارات الشعوب الأخرى، والاعتراف من نتائج الثقافة العالمية لتحقيق التوازن الداخلي. إن الفكر البشري الذي يشكل حملاً أساسياً من منظومة الفكر المعرفي، الإنساني كان يراوح بين مد وجذر في كل العصور الفنية، أي نتاجه عملية تاريخية بين عملية جذب مغاير، ينتج عنها استيعاب وهضم القيم والذوق الفنية الطبقية في الزمان والمكان فتتطور بالعلمي نمو الفنون، وعملية طرد مركزي تتمثل في انتشار الثقافة والفن المظلمين وشوخواهم في المكان والزمان المغايرين، من أزمة الواقع، ويخلق دم جديد. لاحقاً بالقيم العملية، لذلك كانت تتجاذب الذوق العام بين ثقافة وفنرة موجبات من الابتكار الفني بدأ بالعمارة والنحت والتصوير والموسيقى والمسرح والشمع وانتهاج بالزوايا والآلات وأبواب الرينة والديكور، متنوعة ومختلفة في القيم، ومن الملاحظ أن التنقل في الابتكار الفني، والتمركز في الفنون العلم، والفن والفنرية والآداب بدأ يتخطى بوتيرة أسرع من العصور السابقة، ويبدو في ذلك التماثل القائم والتصادم مع القيم الكلاسيكية والكاثوليكية السائدة فالتحول العلم الأوروبي الذي طي على مدار قرنين عديدة منذ النهضة الإيطالية أسيراً للقيم الكلاسيكية لم يعرف تحرراً عنها بالعلمي التعددي إلا منذ القرن الثامن عشر حيث بدأت تشكل المدارس الفوقية في الفن الألمانية، الإنكليزية، الروسية، الفرنسية، الإسبانية، في الفن والطب، وبالتالي في الذوق العام

كما بدأت تتشكل المواقف والملامح النظرية للمروماتسية الإنكليزية واللاتينية في الوقت الذي أخذ السقاء والفكريون يدهون لتفوق الرومنج، والأسلوب الرومنج في الفن وفقاً لأسلوب قواعد وعلوم الفن الكلاسيكي، واقتداءً بحضارة اليونان والنهضة الفنية. فاختلقت الأنوار الفنية والاتجاهات الفنية الأوروبية في القرن الثامن عشر الذي فتح الباب أمام الفنان الأوروبي لبحث عن الجديد للواكب لروح العصر، ومنطلقات الفرد المادية والروحية، وطبيعة الإنشاج والمطلوب ونمط الحياة والبيئة والطباع لذلك بدأت تظهر في هذا القرن معالم البحث عن الخصوصية المحلية الوطنية والقومية في كل بلد أوروبي على حدة، وبدأ الفلكلون يجهزون النظر في التاريخ المحلي والقومي والمندرج الفنية لتقليد كل شعب. فلي إنكلترا انتعشت من جديد حركة النزعة القومية في العمارة القوطية والاعتماد بالقرن الفني الإنكليزي الوسيط، وكذلك نزعة الاعتماد بالآثار الفنية وبدأت عمليات التنقيب عن الآثار اليونانية وآسيا الصغرى من قبل الرحالة والديبلوماسيون وهؤلاء الفن الإنكليزي، وأبعد الفنانين الإنكليز يستطيعون تطبيقاً عليهم وإراثهم النظرية عن الفن فاصدر ولهم عن غارت كتابته تحليل الجعالم ١٧٩٢، وصورة حياته التي تطرق فيها إلى معالجة الالتقاء إلى المشكلات والروماتيات الأملاتية المعاصرة. وإلى الحد من السوق الفني البروجوازي، وملائمة التنشئة بالمر، وإلى الجمع بين عقلانية الفنون الرومنج، والكلاسيكية والاعتمادات الحياة اليومية، ويخلق التيفض والمثير للمشاهد كذلك الفنان رينولدز أولى أهمية لعملة خصوصية الفن، والقدار في الأساليب وفن المحلية والإعتماد إضافة إلى العقل والفكرة الكلاسيكية، والاعتمادات الدراسات الفنية التي أصبحت في سبيلها على البحث عن الأصولية بين الفن اليوناني والعمارة الإنكليز والفرنسيين) والفن الروماني (مركز اهتمام انتقاء الطوائز طيلة القرن الثامن عشر فحكى ويورنيري وميلنسي وأنشي وروماني) وهي الدنيا ظهرت الفرائد الجمالية للقرن القديم، وأساليبها من قبل الفلاسفة (اليسنج) واليسنر، وفاد الفن ومروماتية وروماتكان) أبرز اعلام النظرية الكلاسيكية القديمة ودارس تاريخ الطنون اليونانية الرومانية القديمة عن كتب (أوسمافونز) وقد شكل فكر هؤلاء التنويريين الألمان طيلة إعاية النظر بالعلوم الطبيعية الوسيطة، وبالملاحج المروية والقوطية، وبضرورة ربط الجمال بالأخلاق وروح العصر، فاهتم الأبناء الألمان بمسألة الملاحج القومية لعمارتهم، وذكر كتاب غوته (عن العمارة الألمانية) وانعشا فيه مفهوم البربرية. للتفصق بالأسلوب القوطي من قبل مفكرين النهضة معتبراً أن العمارة القوطية هي مرادف لقوة الشاه، وروح انفعالي الروحي ومع نمو الفكر العلمي. التاريخي منذ الألمان، وخاصة عند هومر في كتاباته عن الفن (وساقا من برينجوليس ١٧٩٢) (وحول علم الجعالم القوطي ١٧٦٩ - ١٧٧١) ومع رؤية جديدة لتاريخ الفنون والمصنوعات. تقوم على قرابة موضوعية الشخصية كل شعب في بناء حضارته، مؤكداً على حرية الإبداع الفني والمالية، والعلاقة بين الشكل الفني والشخص - والفناني في الفنون متاعرية التصوير، وتصويرية الشعر، وبخصوصية المدارس القومية في الفن ويمكننا القول إن الفكر الألماني متعللاً من (اليسنج) و(روماتكان) و(أومر) ووضع أسس تاريخ الفنون بوصفه علماً مستقلاً، إن الروماتسيين الألمان (الأخوة شليخل، شيلنج، شوبنجر، وفيلكر هومر (النفذ التاريخي) قد ركزوا في العقد الثاني من القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر على منحج

الثقافة المصممة بين المركزية الأوروبية وحضارات الشرق، ولد انحدار مسألة إجابة النظر بالقيم الروحية والجمالية للمحضرين المسيحية والإسلامية الوسيطة واعتراضهما جزاء لا ينحرف عن سياق الحضارة العالية وليس مرحلة - انحطاط وتخلط ويرورة - فهاجا على التقاليد الكلاسيكية اليونانية، كما لم تصبها في عصر النهضة، أي احترام التراثية والخصوصية التاريخية لكل حضارة غنية، ودراستها وفقاً لمصوغيتها الأسلوبية بما معناه عهد الرومانسيون إلى مفهوم تعددية الحضارات والمثل والقيم الفنية، والدعوة إلى ثقافة كورموبوليتانية كونية توحّد الإنسانية جمعاء . فقد وكر أعلام الفكر الألماني على ضرورة استقصاء الظواهر الضرفية الصينية والهندية والفارسية والإسلامية والمسيحية لتفريق الشرق بروحانيته مغارة مع الغابية والخطانية السائدة في ميكانيزم الثقافة اليونانية التي كانت سببا مباشرا في خلق العلاقة بين الإنسان والجميع. والله وإن يلمح ثقافة القبولانية بالنسبة لـ (فرويد) بعنفها الأرق، وهي ثقافة العزل والفظن، ولكن حضارات الشرق هي مصدر العاطفة والشاعرية والروحانية. وكانت هذه المرحلة بمثابة التمهيد النظري لظهور التوحدة الفخرية (التوفيق) الشرقية في السلطة الروحية والفنية للقرن الثامن عشر تصيرا عن الاستجابة الداخلية في المجتمع الأوروبي لنظرية القيم والفكر الشرقي والإسلامي - ويرد في هذا القرن مسألة تطوير الدراسات الشرقية في فرنسا وإنجلترا مما دفع إلى الانخراط على الحضارات الشرقية وفيها يختلف مدارسها وحفاتها الثقافية (إلى إيمان - وإقناع فكرة الانخراط بتدريسية واستعمارية رسمية عن قبل السلطة السياسية) إلا أن مظهر الانخراط والتمثل الثقافيات العابرة والسجدة في منطلقها الزماني والكمالي والقيمي، أكدت ونسج صورة الروح - المركزية الأوروبية - وصوغها الفكري - القيم الكلاسيكية اليونانية الرومانية - ومبرها بالتالي عن إرضاء المتطلبات الجينية لروح العصر التي عبر عنها أعلام عصر التنوير في تقديم السياسي والاجتماعي والثقافي للمواقع الفرنسي والألماني، وبالخصوص، إلى مختلف الحضارات العالية بما فيها شرقية (الإسلامية، الصينية - الهندية، الفارسية) لإيجاد أدوات معرفية في الخروج من الأزمة العامة والذهوي بالواقع خاصة وإن أعلام التنوير (مونتسكيو - فولتير، روسو، يمينو) قد ظنوا أن الروكوكو، ورفضوا مبدأ الفن المتعاقب والفن العالي، ومعهم بدأت نظرة الفكر النقدي الأوروبي دينيا وفنويا متجاسسا ومتناسقا، على عكس ماجرى في عصر النهضة الإيطالية حيث ثبتت الكنيسة القيم الكلاسيكية الوثائقية القديمة، ورفضت الأيقونات المسيحية البيزنطية الشرقية. هذا الاختلاف في نظام القيم الدينية والجسدية جعل الفن الشعاري الكنسي المنحصر حبالا إلى الأبهة والقمامة والزخرفة والفورمك والتزيينية الاحتفالية، وتراجع الموضوعات الدينية والروحية الشخصية الوسيطة. وحلوا الموضوعات الاحتفالية الدينية وصورة الحياة والفنية والنظر الطبيعي، بدل من الأيقونات بأيديولوجيته الصارمة بما معناه تراجع الضمير الروحي أمام الضمير الديني الاحتفالي في القيم الفنية المسيحية النهضة حيث لعبت القوالب الفارسية والجدليات المستقاة من التنجيم والتوراة بالعناصر التزيينية والتجارب البهيمية العلمية الحديثة، ولم تعد تعيد القيم الروحية والشعائرية الأولى للمسيحية. وماشهد القرن الثامن عشر من تحولات في الشرق العام والقيم الفنية من تراجع للنظرية القيم والأيقونات المسيحية.

عالم الفكر

الشماعية في الفن شكلا ومضمونا . وتطور الفن في إيطاليا من قبل (الروكوكو بشكل أساسي) مرده أيضا انتقال الرعاية السياسية والاقتصادية من إيطاليا إلى فرنسا وانجلترا ، وقامه انتقال في رعاية الأبنكر الفني والأزهار في سوق العرض والطلب . وبالتالي ازدهار النقد والفن في السوق العالم وتوسع الابتكارات الفنية كما أن نمو السياسة الاستعمارية في الشرق الأدنى والافقي ، لكل من هاتين الدولتين جعل مسألة التجانب الجبلي في السوق العام ، وفي الثقافة الفنية وأبعدا بين الجذاب مركزي وطرد مركزي تنبئة ختمية في القرن الثامن عشر متعللة بظهور تيار يشغل بالقرني 18 و 19 *Choccolate* ونجار يميل بالمصيبة *de la vergue* . حيث سطت الوحدة الزهرية (الونيفر) التركية الإسلامية والوحدة الزهرية (الونيفر) الصينية بناء القيم التشكيلية الفرنسية والإنجليزية . وكذلك برز في مجمل الفنون الفرنسية مناجيرا ذلك مع نزعة الروكوكو ذات الموضوعات الجنسية والسطمية والتالية من أبة متطعة أخلاقية أو تبعية أو وطنية . فالنوع الفني العام للفتية الأرستقراطية والباطل كان ميلا انقاد إلى الخفة والطرب وبعدا عن التعتة . والفن للفتية والفن النسلي الفتية ، بما يرخص مباحث الدنيا والتزوع الجنسي فسادت الألوان الزاهية الشبهلة ، والمصبة اللونية الزينة . وحلت الخطوط الخطيفة الرشقة مكان المنعومة الكلاسيكية الصارمة والعامة . كما حلت الموضوعات التي تمثل حياة الفصور والفتلاء بصور الرقص والمنا والصيد ، والموضوعات الجنسية المثيرة في أعمال فنانتي الروكوكو (يوشيه ، لانتوري ، دي لونا) ، وكذلك من صور الفانيات والعاريات وبصور حياة الفلانة والرفاء السائد في قصور الخانرا ، والملا (السلطان) لفتية (الفتية) وصورة المعطيات الأوروبية بصور الصرور الشرقي والسلطانات والعاريات . وفي فرنسا تزوع العربي في هذه الحقبة نحو الاستعراضية والجنسية والأبهة والفتامة والاحتفالية . فقد تمت الصعودات الفنية الرسمية منذ عام 1712 - 1717 حتى نهاية القرن الثامن عشر بالعديد من الفوائد والصورزيات وبصور الرقص والموسيقى والصيد والعاريات بلوحات استعراضية تمثل سادات الفصور الفرنسية الأوروبية مني الشرقيات) بما معناه مثل حالة من التماثل بالنوع الفني والجمالي العام في كل الغرب والشرق وحالة من التوافق في الأنماط السلوكية والاجتماعية والسياسية والقيم الجسدية - الأخلاقية حيث حلت صور المعطيات والسلطانات والعاريات محل صور المسجة العزراء بالزي الشرقي المتشتم والتشمع بالضياء الروحي ، وتراجعت صور عذاب وآلام ومعاناة السيد المسيح وأتباعه وتلاميذه القدسين أمام صور مباحث الفراء والطامة والسلطين وفلا لروح الفصور الفني ، ومنطليات الحنية التاريخية المصنك . واحتلال التوازن ما بين السلطين القوية والسياسة بعد إصدار دور إيطاليا على المسرح السياسي والاقتصادي الأوروبي في القرن السابع عشر والثامن عشر

إن ما هو حال النقد في ظل هذه التغيرات في المناخ الفني والسوق العام الفرنسي والأوروبي حدية الثورة الفرنسية

إن مجمل الطرود الإقليمية والدولية جعلت حركة النقد الفني يجر ويظهر في فرنسا بالذات منذ القرن الثامن عشر على الرغم من ظاهرة تاريخية لابد من الإشارة إليها في هذا القرن وهي

خاضعة لمحول بعض الدول الأوروبية في حركة تطوير الفكر الجمالي والتفدي الأروسي الذي كان ملتحصا على إيطاليا لغرون عديدة. وينتقد أولا الفكر الجمالي الرومانسي والقرنزي . فقد اكتفى . فكر عصر التنوير الفرنسي منذ بداية هذا القرن على الحضارات القديمة والوسطية والقرنزة معها أي الزمعار الفكر الموسوي . ثانيا اعتماد الأزمة بين النظام الاقتصادي الإقطاعي . وبرز المعطيات البرجوازية الرأسمالية الفرنسية . ثالثا شكل فكر مطور قائم المفكرين الفرنسيين في بلد حاد الفين والثورة ولهم الطمحة والواقع الاجتماعي وفهم الإنسان المعاصر . مما شكل منظومة فكر غدي . حول له قيمة الاجتماعية والسياسية والجمالية الملمسة ونقطة الفني أدى ذلك بالطبع إلى حدوث الثورة الفرنسية البرجوازية الفصل الفرنسي في تقدم المجتمع الحديث نحو النظام البرجوازي الرأسمالي ومنظومة علاقته التي مارلتا دور في فكها حتى اليوم . وفصل الفين عن الدولة . وبالتالي تحول الفن الطماني حول الفن الشعاري

ولمجرد الإشارة هنا إلى أن ظهور المعارض الفنية الرسمية الدورية . رائدة ظهور مضمون فنية معاصرة ومواقفة للرسمية منذ عام ١٨٥٧ . بدأت تظهر كقضايا فنية للتصاريات أصغرها الآن دي سانت بين . تعامل وضع صورة **روية مستقلة عن وضع الفن الفرنسي المعاصر وقوانينه** . وكانت هذه المعارض تجري في قصر الكور الذي أصبح لاحقا مرميا . وقد جرت الآن في كتاباته الفنية المواقفة للمعارض الفاع عن **التطور الوضع في الفن** . لكنه إلى المعارض وأصبحت في صفوف الفنانين الذين انقسموا بين مؤيد للمنهج ومعارض له . وقد وقعت الأكاديمية بوليسها لذلك كوابيل . ووضع طاموس الفنانين عارضتها مرفضا معارضا للفن إلا من قبل المتحسين والرماسين وقد استلقت الوفاة الرسمية منع **الفن الفني الفنانين** لها سعة . ووقف كل من طرم . لوبلان . سانت ألب . وفانسين مع الفن ليس بوصفه نقدا لفنانين بل بوصفه أداة مغربة وتنويرية للجمهور .

هذا الفاع الملمد بين الفنانين والفن إثر ظهور المفاات الفنية والكليات الملكية للمحركة التشكيلية المعاصرة خلق حقبة جديدة في سطر العلاقة بين الفن والفنان والجمهور . وأسس لسطق جدل وتنافس وحرار وطبقة الفن وجمهوره . وبالتالي دفع إلى الاعتراف رسمياً واجتماعياً بنوع الفنون الفني وتجاوز القيادات بالإنساق إلى الكلاسيكية والأكاديمية كانت هناك التسميلية والروكوكو والعظمية والاستشرافية والواقعية . وأهل أبرز سراج طدي يمر عن ماضي هذه الحقبة هو صالونات ندور التشكيلية . وترك كتابا هوشورية عن التصوير ١٧٦٥ . ومجموعة مقالات نقدية عن الصالونات من عام ١٧٤٩ . ١٧٥٦ موجهة في جعلها إلى الجمهور وليس النخبة فقط . وقد دفع ديجور بانكاره عن الفن . مؤكدا على العلاقة بين الفن والمجتمع . معشرا الفن الكلاسيكي وفيه هو المثال الأعلى التجميل والراقي والخير . وبالتالي سيد في نقده لثورة الكلاسيكية مظهرها الجديد إلى فرنسا وهي ملهمة الثورة الفرنسية . يحصل لومها الوطنية والسياسية الديمقراطية والجمالية والأخلاقية من ناحية ثانية كان ديجور يمر على مسألة الفيل . في العمل الفني والشفط والحرارة الإنسانية . استاز نقده ليس بانكاره بل بقدر طريقته في النقد بوصفه للأعمال الفنية والصورة والعنقد الذي شاعلي

عالم الفكر

به مع فن عصره. وكان متابعاً لمؤرخيه له وصديقا لعدد من الفنانين: شارلوت، فالكونيه، لا فور، لكن غلبه على أسيرة الفكرة والوضوح. وخطبتهما الاجتماعية بين التلايف بين الشكل والمضمون وكان لهروسو دور هام أيضا في نقد عصره والتهورات التجاوزية فيه، وعلى الرغم من كونه لم يمارس النقد التشكيلي بالمعنى النظري، التخصص، إلا أن أفكاره الفنية والإصلاحية للمجتمع والتثويرية أثرت على محور الفن والفكر العام لاحقا، مثل دعوته إلى العودة للطبيعة، وإلى الشاعر البدائية الصافية، ولتجسيد الشاعر في حياة الفرد صنعت إلى الترحلة العاطفية والرومانسية في الشرق الفني العلم، وهكذا القول إلى العودة إلى استنهاض القيم الكلاسيكية عشية الثورة الفرنسية، ليس إلا دليلا ساطعا على حاجة المجتمع الفرنسي لتلك النظرة قيم مشقة منسجمة لتتطو بالتجتمع من أزمائه، وبعد صمت التوازن بين الروحي والمادي نظرا لانقطاع العهد التاريخي بين السلطة الكنسية والسلطة السياسية من جهة، ونظرا لاختلال التوازن في آلية السلطة والمعرفة، والتفصيل المتكبرين والمطلقين عن قيم السلطة السياسية المتطرفة بأزمائها معارفين إيمان، يدل لها لذلك نوع الصراع بين التهورات الفنية الفرنسية نهاية القرن الثامن عشر بالتفصيل الكلاسيكية الجديدة من عامة والفرد وعصره جيهوتي، كد فريديريك شوبن، فيلن دومون، أنطوان غرو وغيرهم لم يحدث وجد دعاء القنص الكلاسيكي في إبطال الميزانيتها الفنية الأوروبية - الرومانسية سر بها جماليا وأخلاقيا وسياسيا يصعد الأفكار التي دعا إليها منكري عصر التنوير (مونتسكيو، فولتير، روسو، ديدرو، مرسويه) من المساواة والحرية والأمن والعدالة التي تشكل بدلا ثوريا لهم البؤس القرف، وما تحمله من هولاء وطوبخت ذات دلالة على الواقع الفرنسي يومها، ولتحقيق الأفكار المدنية والإنسانية التي دأبت بها الثورة من ضرورة تحرير الفن والفنانين من قيود احتكار السلطة الكنسية والفنية والإقطاعية وبذلك الجلاء الأرستقراطي المترف، وبالتالي تطوير الفنون الفني لدى مختلف طبقات الشعب لانتاج الثقافة والمعارض وتزويدها بالأعمال الفنية والوظيفية وتجميلها وجعلها ملكا للشعب وليس حكرأ على خفة، كما نادت الثورة بديمقراطية الأبداع وأخلاقية الفن في جعل الفن عمادا للدولة وقوة أساسية من قواعدها الإبداعية، وضرورة رعاية المؤسسة الرسمية للفن اكتشافا ترويجية، أو أداة للتمتع كما كان متفادا في عصر الروكوكو والباروك، وإتاما رعاية تساعد على ازدهاره من جهة تأثير الفن السياسي والاجتماعي بوضعه دلالة العصور على المستوى الثقافي والأخلاقي للشعوب، مما يخدم على الدولة مراقبة، وإذا اضطر الأمر فباعت بديمقراطية تمثلا بالبرلمان بحيث كان الفن وثيق الصلة بالشعب والسلطة السياسية).

وهناك خبرة الأمل بتحقيق هذه الأفكار الثورية في فرنسا مابعد الثورة، نظرا للأحداث الدامية التي رافقتها طيلة عدد من الزمن فاست فيه على عدد كبير من أعمالها وإبداعاتها، وأتت بنابليون بونابرت حاكما لمدة خمس عشرة سنة من عام ١٧٩٩، ١٨١٤ وإمبراطورا إذا سلطة مطلقة في التشريع الفني وقوانينه، كما في التشريع السياسي والمدني، فكان ما خلقته الثورة من إنجازات في تحرير الفن والفنان، وديمقراطية التعبير اعترافا بونابرت وجهازه الحاكم سياسيا وقائما، واسطفا

طوعا في قلوب وهذات ونظم ديكتاتورية بعثة شملت في عملية «الحلبة القرن» من البيولوجية . والثقافة في عصر الامبراطورية الأولى، وربط الفنان، وإبداعية بعجلة الجهد الأدبي والسياسي الحاكم اعتماد من جاك دالبيشي الثورة في القرن، وحتى جيركو الرومانسي القصور حيث لم يعرف القرن الفرنسي شخصية حارمة استكست برمام أموره وإلهجاته، وقلت معايير الفنية، واستجابات لها كل الفنون طوعا إلا أن بوليفرت زكر اعناده بشكل اسامي ومباشر على فن التصوير للادعية لانه وعرويه وبنزالاته وسياسته، وهو الحاكم الشاب الدرك للنتائج السريعة لوظيفة الفن في خدمة سياسته. ومن فهم برجوازي يطلق من ثلاثة الفاشرة لرأس التال السكن استعداده في فن التصوير سرية للامداد السياسية والتاريخية التي كانت تغزوها الرحلة خاصة بعد تطوير طيف جديدة من الاتراء بعد الثورة من جنراته وتجاره من تلقصهم الطاقة البيولوجية الكلاسيكية القديمة) تعكست في عملية العرض والطلب، وفي تمديد الفوق الفني واتانة الفنية والفرع الفني (فن التصوير بتبعية بالذات البورجوازية والفئة الثانية، وقد كانت الاكثرواها في هذه اللحظة استبا في الاستجابة للفوق الجديد الذي لعا إلى فن التصوير بشكل اساسي كادانا تعبير عن ميوله الاستغراضية والتخيلية والاشبه وحس الطيور الفردية والفومي، والشروع نحو التشعبية والتوثيقية) فالذي شكل تاريخ فرنسا اوائل القرن التاسع عشر هي البرجوازية العسكرية المتمكنة في الثقافة والفن لذا ترى انه منذ صالين ١٧٩٩ تعززت الصداقات الفنية الرسمية إلى مجالس تمجد المعارك والعروب والانتفاضات والثورات والسطوات الشعوب المطورة، والتعاضد الفرس، وجود البطل والمجهرها من المؤسوعات التي املتها الرحلة التاريخية والناشورية التي عاشها أوروبا (جملة مصر) بسبب حروب بونايرت الفرنسية، كان يطبق لتعصير او الصايط او الجنرال الفرنسي ان يرى صورته في المعارك التي شارك فيها، لما تبعه في نفسه من شعور بشية التصور على الحضارات والشعوب الاخرى ذات التاريخ العريق - فكان يثاب اجسائي وهي والانتصار - فتحول فن التصوير إلى عراق هائلة الواقع السياسي والايديولوجي الذي فوض عليه مفهوم «السياسة والفن من فوق» فعمل بونايرت وقاعة جهته وهاتنته وعرويه في الصداقات الرسمية في سلسلة لوحات لا متناهية تمثل: مرحلة الامبراطور، واصغواته الوطني، و «توزيع نابليون لمورفون» صور معارك اسبانيا والنمسا وروسيا ومصر، ونابليون المحروس من الاله، وفرنسا التي تنظر نابليون العائد من مصر» وبذلك حل محل الاله والابطال اليونان والرومان اميراس - هيرقل، بيوتس، سطرط) في الترجمة التاريخية الكلاسيكية، وطلعت برسومات واحداث التاريخ المعاصر على صور واحداث البيولوجيا الكلاسيكية الجديدة الادبعية القوية، وقلت المعايير الرسمية صورة مصغرة لمعسكر حرمي لا لحد للفن، حسب لراء طار القرن العاشرين لذلك المرحلة

حدوث الانقلاب في القيم والفوق الفني في عهد بونايرت على مبادئ الكلاسيكية الجديدة من حوت المؤسوعات، كانت استجابة واقعية للفوق الفني الجديد لتبلى البرجوازية والعسكرية الحاكمة، وبالطاقة من رصة فرنسية حارمة في تثبت واعلا، العرة الوطنية والفومية الفرنسية في الفن «صورة والشعوب الاخرى» واستلهم المعاصر والواقع الذي اقبل شاملا في طمخته عن التاريخ الكلاسيكي

عالم الفكر

قديم ذلك أن السنوات الأولى من القرن التاسع عشر عرفت ازدهارا في علم التاريخ وعلم الآثار. برزت معه معالم الوعي التاريخي والفكري في الفكر الفرنسي والتي من نتائجها انتشار الأفكار الداعية إلى «الخطبة القومية» ، وتبنت أيضا الفتي الوطني، المحلي، بين نظام الفن ومؤرخيه. وقد حافظ مثل هذا التيار معاركة سائرة ضد المذهب الكلاسيكي الجديد على صفحات الجرائد والمجلات والتجريدات الفنية والأكاديمية. وفي السنوات الفنية الرسمية مطالبت بإدراج موضوعات وغالب فنية تعكس عموم المرحلة، وارتفعت شعاراتهم الفنية بأن يصبح الفن فرنسيا، وموطنيا، وأن يكون الفنان مؤرخا لجد فرنسا وعزلها الوطنية والقومية. وليس مؤرخا لجد اليونان والرومان وقد مثل هذا التيار التقليدي أموري نيوال (حيث بونابرت رئيسا لجمعية الفنون المحلية في وزارة الداخلية)، ونوسار (كبير نقاد الفن الفرنسي آنذاك) والمصمم اللورد المذهب الكلاسيكي، حيث بونابرت سكرتيرا عاما لوزارة التعليم الشعبي، وغريو، وولاس، ودي روسيه، ولورييه، وسان غرماس، وأميل فالير، ودي بوميريل، وغيرهم من طاقم الفن والعلامات النظرية الفنية الرسمية الذين تملصوا بملاحظات واسعة وتقدم كبير في عهد بونابرت، إضافة طعنا إلى فيليبان ميشور الشخصية الفنية الأكثر قربا من بونابرت، والمشراف على السنوات الرسمية والمعارضة في عهده. وعلى الرغم من أن بونابرت قد استنسخ دافيد (إعلان التبرطرية الأولى) **ومرسه في العلم الكلاسيكية الجديدة** في عهده لكنه كان يشغل شخصيا في اختيار الموضوعات والطابع والتركيب. وقد ساهم مداعبة مباشرة وبغلة في خلق أيقونرافية جديدة من الفن الفرنسي نشر من سيطرة فنية وثقافية تلام وتطلبات الجمهور الجديد. والحق الفني الرخاوي الجديد وبالتالي ملحق الاستمرارية الجديدة، والفترة على تفسير إيديولوجيتها في سمرة من الصور والوثائق والرموز الفنية التي ارتقت بالواقع العسكري المادي إلى مستوى تاريخية في التوجه المعاصرة (14).

على اعتاب مرحلة جديدة من تاريخ الفن الفرنسي في القرن التاسع عشر أي عهد سطوة الاستمرارية الأولى، وبرميل بونابرت عن سدة الحكم، بدأت معالم أزمة فنية جديدة تمثلت في استنفاد النمط الكلاسيكي القديم الفنية في مدرسة دافيد لإسكاناته الإبداعية حيث أخذ يكرر نفسه مستندا من التطلعات البريحية الفرد والمجتمع

وبدا هذا الفن عاجزا عن تلبية متطلبات ملحق المواطن الفرنسي المورجوازي من القرن التاسع عشر. كتب ثيوفيل غوليه مؤرخا هذه الحقبة عن تاريخ فرنسا بقوله: «لقد هذا الألب ثاقبا، وهديم اللون، ولم تكن حالة من التصوير بالتفصيل منه عرض الأمر ثلاثية دافيد لوحات فضيلة الطيبة رسمت بموجب العالمة اليونانية والرومانية القديمة، واعتبرها الكلاسيكيون من ألبات الفن، ولكنهم كانوا يتأخرون رغم إرثهم أساسيا مطلقا الزوام برامات أيديهم، ومن ناحية أخرى التفتت أمام فرنسا ما بين الأعوام 1814، 1830 أبواب الأطلاع على يتأرجح إبداعية جديدة مسيطرة طغمت بها الألب الذاتي والأشب الإنجليزي الرومانسي. وكذلك الفن الإنجليزي، وتطور علم الآثار وعلم التاريخ والأ دب القارئ، وحدثت مناخات باريس موانع الفن الأنطاني والانساني والشرافي التي تهيئها جيوش

جوانيت، وراث الفولر متعدد الثقافات في أوروبا إذ شهدت تربة خصبة لإبداع فكرية من الرومانسيين القليل جيمس، ديلاكروا، جوتفريد، أري شوبر - شامارتان، بيكاسو هوراس غريب وغيرهم وكان عدد الفشتاتين هناك حوالي خمسمائة فنان) يمثل القرن التاسع عشر العصر الذهبي للفن الغربي الفرنسي، هو القرن الكلاسيكي النظام الرومانسي، والصدق الذي انبثق عن تلك الفنون، منها وبطلة الفن في الوسط الاجتماعي الجديد. ففي النصف الأول من هذا القرن تعاقبت الفنون الشعر والتصوير والموسيقى والمسرح والفن بشكل لم يعرف له مثيل في العهود الفنية السابقة لهدف واحد، إبراز الرومانسية في فرنسا، والمخرج بالمدرسة الفنية الفرنسية من أزمائها الحديثة بعد انقطاع مدرسة رابيه الكلاسيكية الجديدة. وكان توجه الأدباء إلى الفن الفني - بمثابة دجاج عن أفكارهم في الفن التشكيلي، إن شعار الثقافة والفن التشكيلي في القرن التاسع عشر لم يشكل تقليداً فحسب بل ضرورة لابد منها. من هنا تبنى القول العام لدى الأدباء، لرصد الحركة التشكيلية المعاصرة وكيفية ارتباطهم الجمالية حولها. مستقال، طرأ، شامارتان، برومبير من جهة، ألفريد موسيه، سانت بوف، الكسندر دوما، تيرينيل غوليف، شامالبيري، شارل بولنجر، أوجين فرومونتان، ألكسندر فونتين وغيرهم كذلك التأثير البالغ للاب على القرن الأول للفن التشكيلي الرومانسيين، كما في الأرمينيون عند الفيلسوف ألب، حيث أخذ **الجيل الثاني من الأدباء** الرومانسيين باستقبال الفن التشكيلي، إن الحركة الرومانسية العامة ضد الأكاديمية والكلاسيكية أصبحت التفتت والتكاتف في صفوف الرومانسيين، فتمثلت التوجهات والمذاهب الثقافية المختلفة (التي كان يلتقي الأدباء والفنانين والفلاسفة والموسيقين، وبالتالي كان لابد من أن توجد حركة الفن - أولاً، لأن الفن الفني هو جولة من تاريخ ومن بداية ثانية، لأن الفن نفسه لتعريب الفن في المئات الواسعة من الشعب - وهو العصر ما بين الفنان والرأي العام، فالأراء غالباً ما تمر في مصفاة الناقد نفسه، وتشرح وتفسر وفق مزاياها الفنية والجمالية وأسلوبه الكتابي، تالفاً لظهور الفن معكم بدعقراطية الحياة الفنية والسياسية، واعتماد الناس بالقول العام والقيم لم إن تطور الصحافة جعلها تصبح مناهج تشكيل الرأي العام، وقد منحت الفن إمكانية التعبير عن ذاته، وبصورة شكلية وأسلوبية، فالواقعية السياسية والفن الفرنسي والزهوار الصحافة ساهم في ازدهار الفن في المرحلة الانتقالية من نهودج في الآخر. ويقتصد بذلك العمل والتفكير الذي كان يدور في الصحافة والصحف الفنية حول مدرسة رابيه الكلاسيكية، فقد اتسمت الصحافة والنقد آنذاك، بمعظمهم أغلبية إنجرازا وطبقا هائلان ب جوتنار، م ج غابريجي، (لاستون)، واعتبره آخرون استعماراً للتشكيلية الجديدة، ولم يزل بجوتنار، م ج غابريجي، غ دي سان حرمات، شوسار، واسوري دوقا، أما فرنساو سبيل معصبه معلقاً، في وجه تطور الأفكار الفنية الجديدة، أما مجموعة النقاد الفني خلاصت معركة الرومانسية في الدفاع عن الفن الجديد (ألفريد جال، أ لومر ل، فونيه، ف حوي، أجال) وعلى رأسهم بالطبع مستقال، فكان معظمهم ينتمي إما إلى الدفاع الكلاسيكي، أو المعارضة السياسية لنظام حكم عهد الإصلاحات الأكاديمية الكلاسيكية، وراث الصحافة قوة محركة عن الرأي العام، وازداد عدد النسخ من المجلات الفنية والصحف - وفنعت الصحافة أنواراً ثابتة للفن الفني (كوكشيون، غلوب جوردان

دي ديبا، باينورا، غاريت دي فرانس، كورير فرانسيز باليرما دي نولونيه مارين، كوتادين وغيرهم) وعلماء ما كانت موافق الطاء تخرج من موافق إدارة التحرير في البنية أو الصحافة، وهي تؤكد إلى حد كبير بأن الطاء حالية عن مساومة فيها، يحاول فيه التوافق من خلاله التأخير في السباق الفني العام، والتأخر به أيضا. وقد ارتفعت النقاشات السياسية طامع العدل حول النزوع وبوجه الفن الجديد من الشعار القوي والي والتميز الحفاظ، وشادت ثورة يوليو عام ١٩٥٠ أن تعيد إحساس الانتماءات الفرنسية بالواقع السياسي والتطوعي، ويشدق موقف فكري واضح منه، وما كان من انتصار للرومانسية وبسببها كاتحاد أساسي في الفن سوى الانسحاب عن مسكاته جديدة والتبلاج تيارات جديدة، في داخلها مقادير مثل معرفة النظر الطبيعي، القوطية الجديدة، أسلوب بوبلير، جماعة الفن للفن، والكاتيكاتير وغيرها من مصطلحات طغت بها صفحات النقد في الثلاثينات والأربعينات والصحفيات. إن ازدهار الفن كان برافقه ازدهار الطاء، ولا يمكننا اليوم الاطلاع على واقع الحركة التشكيلية الفرنسية دون الاطلاع على الحركة الفنية التي هي بمثابة الحراك والأشرف الفني مارا القديس، من التمام الفينين شيونيل غوتيه، غوستاف لافان، شوبيل غوتيه برجر، أ. فجان، شلمة، أليوز، لوتريون، صامت موع، بول دي سلان، فيكتور، ديلكيز وغيرهم كما ظهرت في هذه الفترة الحملات المنظمة **بالفن الطاق** **نظريته** دي حور، جورتال دي جوزو، لوتريون دي الارتقاء، وفي عام ١٩٥٠ **بلا** **إس** **الطريق** **التي** **في** **مارس** **١٩٥٠**، وقد ظهرت مسألة انحصار بعض الطاء في الكتابة مسجلات فصحفة بشكل بالغ على أسلوب المثال ع. لافان، وبشير وأونر مان، وموسى وميريه في الريزور دي فوموك، والاديب والتاء غوتيه في دوس، وكلفت هناك صحيفة لك (إيمان سمونجور) وأخرى لاتحاد لوتريو، وهناك الصداقات الفرنسية حورتا لقي ديبا، ومونيشير كانت تمولها المرحلية، وكنت فيها التعريف من وجهة النظر الرسمية لذلك تعتبر فرنسا الوطن التقليدي للفن في القرن التاسع عشر، رغم تواجد المدرسة الإيطالية في الطاء، حيث كان الطامح الأخلاقي يتحكم منهجيتها، والمدرسة الأكاديمية التي طغى عليها الفكر الفلسفي في الطاء.

الحدادة . النقد الفني . النوق العام

إن مسألة البحث في أية العلاقة بين النقد والفن العام في العتود التشكيلية يستلزم تقصي انشأه والنطق والبلابة التعريفية لتاريخ هذه العلاقة. فقد يمكن فهم وتصور العتود بين طاء وتاريخ ونظرية أو الفن، دون نظرية أو تاريخ دون نظرية وقد. هذا الأمر يستلزم طبقة تقصي أية العلاقة بين النقد والفن ضمن منطلق فهم التاريخ كعلم متغير، فيه كل تراتبية منهج التطور من التواتر فالتوسع فالانحياز فالدهول، فلا مطلق في هذه العلاقة ولا قيم ثابتة، فالنطق في التاريخ والفن والفن يمكن في السبي، في التعريف، والتغير نحو اللاهياتي.

وقد حاولنا في الدارسة التاريخية لتطور علاقة القيم الفنية والنظرية والنقدية بالفن العام أن نمسك بالمصور الفني الذي شكل نقطة التفاعل والتجاذب والقدر، والتأصيل والتحديث في تاريخ

الفن التشكيلي الحديثة منذ عصر النهضة في أوروبا، وتقتصد به إحياء الكلاسيكية وإحياء المظلة والكتابة أو الجامعة القائمة على نظام مهي على رؤية عقلانية للعالم والإنسان، ويولوج الجمال المثالي ضمن حدود شبه نهائية ارتبطت بظهور المعارف التقنية والنظرية والعلاقات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية.

ما شهدته المجتمع الأوروبي الحديث من تحولات منذ القرن السادس عشر حتى التسعينيات من القرن الثامن عشر - أي حتى نهاية الثورة الفرنسية المرحلية - إنما شكل الحقبة الأولى من تاريخ نشوء وولادة المذاهب في العلوم والنظرية التقنية والفنون العام، هذه الحقبة سجلت حركة ثنائية وتناهد بين الكلاسيكية والاقتراب من ظهور الباروك والروكوكو، والتقلبات المضطربة الشرقية والغربية وتقلوبها، ومن ثم إعادة الأعشار للقيم المسيحية والوسطية بما تلازم مع نهوض النزعة القومية والفن القومي والمدارس القومية الأوروبية، وبالتالي ولادة الفكر البشري والفكر الرومانسي الأوروبي، وإحياء الميراثية الشمولية التي شكلت المنطلق لبدائية الحوار بين المضطربات الشرقية والغربية على مبدأ التناقل شكلاً وبمضموناً (مقارنة المصارة الشرقية الإسلامية والمسيحية الوسطية) في النظرية والفن والفنون العام نهاية القرن الثامن عشر وبداية التاسع عشر.

أما الحقبة الثانية من تطور تلك العلاقة بين النظر والفن والفنون العام الحديث، فقد بدأت مع الحركة الرومانسية في عشرينيات القرن التاسع عشر وحتى نهايته، أي خلال التبدلات الثورية على مسرح القيم والجمهور والمعارف، وفتح آفاق جديدة للتصنيف الاجتماعي والسياسي، وهذه الحقبة كانت المصدى الرومانتيكي العنيف للثورة المرحلية الفرنسية، الذي عز غريسا والفن والفن الأوروبية والتشويق إلى حد كبير، فيها انبثقت كل أفكار التحديث وإثارات المذاهب والتكتلات، وفيها وحدة التفرع في الفن والنظرية والفنون العام

وبما أنه لم يرومانسية أن تتطور في العهد من الدول الأوروبية في أن (ألمانيا، إنكلترا، إسبانيا، روسيا، فرنسا، إيطاليا) وتشمل مجمل الفنون المعمارية والنحت والتصوير والرسم والموسيقى والفنون التطبيقية وكل الأنواع الأدبية، والتاريخ والطب والعلوم والسياسة والاقتصاد غرومانسية التي ظهرت في أوروبا ما بين عام ١٨٠٠ حتى الخمسينيات من القرن التاسع عشر، شكلت الحد الفاصل بين القاموس التقليدي الإنشائي - والاشتمال (المرحلي) الحديث - وهي الظاهرة الأكثر اختراعاً على المضطربات المعاصرة والأكثر خطورة في نمو خطها التطوري (ألمانيا وهامبورج) والداعية إلى «محرقة» الإبداع، وما عظمة القيم الكلاسيكية الجامدة، جعلت في ذاتها محور نظرية «الفن للفن» - وقعت بانتهاء ولادة منظومة إيطونوغرافية، معاصرة لمر من صراخ الإنسان والجميع كصور الانقراضات - والصروب - والشذوات - ومورد الممثل - وعبادة الطبيعة والهجروب في «الزمان» والكان والوضوحات التاريخية الوسطية، المسيحية، والترينامور، وبالتالي الباروك والروكوكو، ونظير مرور القرن، وبداية النزعة القومية والصيغة الجمالية، ونظرية التباين أو التناقض، ونظرية المناخ وأثرها على السلوك - ونظرية التوليف بين الفنون، فضلاً عن مطالعهم جمالية في الفنون لمحو منحى المرونتك

البيورسك، والأرابسك، والأسطوري والفلكوري والرمزي-بوليمورف المصنوع الحسي والروحي. وتنافس المبدعين الديني والديني ما معناه منظومة فهم جمالية وإعلامية متكاملة للكلاسيكية والأكاديمية. كما قدر الرومانسية فتح آفاق على مصراعيه أمام العدالة بانتمائها في الحركة الرومانسياني العشرينيات من القرن للتكوين على الكلاسيكية ورموزها وبساطتها في فرنسا، لكنها نمت وتطورت وسط تيارات ومذاهب فنية متعارفة ومتنوعة مثل الطبيعية، والعاطفية، والانطوائية، والواقعية، والصالونية، وبين المصادر الفن للفن البرناسيين، والرافائيليين، والسحاب مدرسة المنظر الطبيعي، والبارميوزن، ومدرسة الاستشراق، ونزعة تصوير الآثار. كل هذه التيارات كانت متأصلة للذوق الكلاسيكي، الجديد، ودافعة باتجاه كسر حدة سطوته على الأكاديمية، والمؤسسة الرسمية والذوق العام، بذلك شكل الفكر النظري الرومانسي منطقاً جديداً في حياة البشرية، ومرحلة انتقالية لولادة ثقافة مميزة القرن التاسع عشر. كشفت لأول مرة في تاريخ الحضارة العالمية عن حدة التناقضات التي كانت تتجانب الحياة الروحية في ظل المجتمع البرجوازي الجديد. ومن إشكاليات الإبداع فيه، إلا أن مثالي الرومانسية لم يشكوا وحدهم متخاصمة في الرقبة السياسية والاجتماعية رغم معاداتهم للفهم الكلاسيكية والسياسة الأكاديمية من جهة، واستخدام العلاقات الراسمالية، البرجوازية التي اضطرتهم لمصادمتها **الثقافة الأنوية، والتي** تحول بينها الفاصل إلى عامل ملجئ، وسيلة التصاميم بينه اثنا: الهوية الرومانسية الإبداعية ومحاولة معالجة الفكر، وتوحيد نمطه في ظل النظام البرجوازي القوي الجديد. إنسجمت في -حيلة التناقض- نظري العلم، العقل والمنطق والأيرواجي، والاقتصاد، على مروج من الطغى في السطوة الروحية بين الثقافات والتعميق الشرقي والغربي، العقلاني والعاطفي، الذاتي والرمزي. كل هذه التغيرات الجديدة التي طرأت بعد حلول نمط العلاقات البرجوازية في البنية الاقتصادية والسياسية للمجتمع تطاب ثقافة وتكون جديدة طارئة على إرضاء ذوق الجمهور الجديد، ابن القرن التاسع عشر، المتكون في غالبيته من البرجوازية العسكرية والتجار والصناعيين أي الأثرياء، الجنده ذوي الثقافة البرجوازية، بثقافة السوق والعرض والطلب والمنتج والمستهلك والوسيط، والإنتاج للتبادل بوتيرة متزايدة الإيجاج والتموج في «الزمان» والمكان، وفعل مرد حالة التنوع والتعدد في المدارس الفنية المحلية والأوروبية للنصف الأول من القرن التاسع عشر، حالة التنبط والعجز عن إنتاج قيم روحية وثقافية جديدة بالثورة ذاتها لنظير القيم للامية البرجوازية أي الصناعية والتجارية وفي هذا يكمن منطلق العدالة وازدواجها في نفس الوقت أي فقدان ثنائيات صلب في نظام القيم للمجتمع الجديد. مرد كل هذا يعود لفشل الثورة الفرنسية في تحقيق النقل والدينامي والقيم الجمالية والأخلاقية التي نادى بها أعلام التنوير (مونتسكيو، ديجور، فولتير، روسو)، غير أنه شكل البنية الجديدة للفهم الكلاسيكية في النصف الأول من القرن التاسع عشر⁽¹⁴⁾، وفتح بالنقاد والفنانين والفكرين باتجاه البحث عن قيم جديدة معاصرة تلائم الواقع الجديد، واستقطاب أشكال جديدة وموسوعات استناداً إلى واقع متغير، ولتحول في وسائل التعبير الفني، والمنهج والأسلوب واتجاهات التصوير ومبادئه، والأنواع الفنية، المناظر الطبيعية، ومظاهر الحياة الدينية، ومفهوم الفرح، ومفهوم العمل.

وهو على ذلك أن معظم الفنانين الرومانسيين كانوا الفئة التي لم تخضع في أية السلطة والرقابة الرسمية الفنية والسياسية. بل شكلت ظاهرة المعارضة الفنية والسياسية في إن فقد وقف العديد منهم في صفوف المعارضة للنظام السياسي الفرنسي وبعد عودة النظام الملكي ١٨١٥ - ١٨٢٠، كما شاركوا في أحداث ثورة ١٨٣٠ و ١٨٤٨ و ١٨٧١، واستمرت روح المعارضة في تيارات الصداقة وريثاني خلق مناخ من الرغبات الرسمية (في كل مؤتمرات المؤتمرات والمعارض والمعارضين أو المعارضين، وعلى رأسهم ديلاكروا الذي لم يترافق به الأكاديمية حتى عام ١٨٤٧ وبيروني). وكذلك عدم اقتناء أعمالهم التي لم تلق رواجاً لدى الجمهور الرابع، سوى الفنية المحدودة بما دفع بهم في الثلث الأخير من القرن، إلى الانضمام على شكل جماعات مستقلة مشكلة بالسياسة، وإن كانت غير متجانسة كلياً الانشائيين، التصويريين، ما بعد الانشائيين، جماعة الأنبياء، الوحيين، جماعة الجسر، جماعة الفن الجديد (Art Nouveau). وفي السنوات العشر الأخيرة من القرن وبقت عتيدة من معارضتها القنط الرسمي مع مجموعة من تيارات الفنون، كانت أكثر وعياً لإنتاجاتهم التي شكلت التاريخ المعاصر لهذه المنطقة بحيث طبقت أساليب الفنانين الرسميين التشكيليين، وارتفعت أساليب الفنانين المعارضين، وبعض الفصويين منهم. وبعد نهاية القرن التاسع عشر انتقل زمام الرعاية للفنان، وأصالة إلى السوق الفنية التي أعطت من طريق عدالة العرض الخاصة، لتتكم بالتمسك بالتمسك والأسعار، والدعاية والإعلام والظفر، وإقامة المعارض السنوية والمعارض التنشيطية لتهيئها لإرضائها بحيث ألحقت التيارات الحديثة أن تتشعر جماعاتها بأوضاعها بطرق السوق العلمانية منها بذلاً للدول التقليدية التي ساء لفرق، وغالباً ما كانت لها العلاقة التجارية بين عدالة العرض ورائعي الفن إلى دفع تيارات جديدة أو أسعد، جديدة والشروع لها رغم اختراقها للخيال وفصلتها، سعي إلى تعديل الأسعار وتحريك وأسعار، بورصة الفنون، فأرتهبط المرحلة الثانية من علاقة الفن بالذوق العام المحدث بطبيعة السوق الاستهلاكي الذي حول الفنان والفن إلى سلعة، ويحول الفقه إلى وسيط بين المنتج والمستهلك، ولم يعد مقياس الفن والذوق العام مرتبطاً بالقيمة الفنية للعمل الفني بل برأيه بالتمسك بالتمسك العظمى عنها في السوق التجاري الفني في نهاية القرن التاسع عشر.

أما على صعيد المعطيات التشكيلية المعينة التي شكلت سطر الحدالة وفاروس مفرداته والذوق الجديد فإنها طبقت سلطة التجديد، والتعديل والتغيير وفق إيقاع الواقع المتحرك السريع في الزمان والمكان والقيمة الفنية، فالانطباعية قامت في التصوير على نمط جديد عنها لتسهيل الانطباع البصري كما تحسه العين مادياً وأيضاً في رؤية متغيرة للظبيعة، وصورة الحياة اليومية وفق نمط تعديل الضوء والفصول وحركة الشمس، والظلال والأوقات النهار، وليس استناداً إلى فهم وفرايد، ومطابق معرفية شتاتلانية، مربية، جيسارو، سيسلي، بازيل، ونوار، درغا، مويران الشباب في معارضهم من عام ١٨٧٢ حتى ١٩٨٦)، وكانت أعمالهم ومعارضهم تثار رفضاً من الصحافة والأكاديمية والذوق العام، لكنهم ساعدوا في سقالة انهيار الذي التشكيلي الفصوي، وفي تقديم فهم جديد للعمل الفني.

لقد تحلل جرح من الاستقلالية في علاقة الإنسان بالواقع والطبيعة وأحاسيسه وانطباعاته، ولا

عالم الفكر

شهد أن حرية الإبداع في نهاية القرن التاسع عشر أطلقت العنان للعديد من المجالات في القطع مع التقليد الأكاديمي كما بعد الانطباعية. غوغان، سيزان، جماعة الانبياء، ولكن باتجاه لغة تشكيلية سواء في الموضوع أو الشايف أي العلاقة بالمسرح، ونحو الصورة واليدائية. وتحويل الطبيعة إلى مسطح ذي بعدين - واختلاف الرقبة في العجينة اللونية الانطباع عن الضبابية والتمرجات اللونية- وقد أهتم جماعة الانبياء بالكون الصافي (على عكس الانطباعيين، ومبدأ الأمانة الطبيعية، والانطباع المصري) وربط العواطف بالكون مابين الأعوام (١٨٩١ - ١٨٩٩).

بعد أن ظهر لغة تشكيلية جديدة حاولت التعبير عن روح العصر في القرن التاسع عشر انطلقت من أسس نظرية ومعرفية ونقدية أقامها الرومانسية والمكانر سقراط وميلانكروا ومبولين، ولينينيل غرويه، وأعمال تيرنر وكونسانتيل التكنيل، وجرن رسكين وكوريج وكوريو ومدرسة المنظر الطبيعي لم تكن قادرة لتعطي بدع من الفنون العام الصاعي نظرا لجديتها وتغير رؤيتها ومفاهيمها الفن القد اعترف بها الفنون العام إثر اعتراف السلطة الرسمية، وفي الوقت الذي تشكلت فيه المرحلة الثانية من العداثة الكلاسيكية في منتصف القرن العشرين على إثر التبدلات السريعة في حركة السوق والفنون المناسب والأساليب والتيارات الفشوية التي اتج بها فرنسا وأوروبا، ووفرة الطواهر والتجسعات التي سيزان ما تترجم، وسيزان ما تنظمي، التحل محلها أخرى جديدة -

لقد شكلت عداوة الفن فتيان مع طهر، إلهاماً حاسماً لكل التشكيلات التجريبية، ولكل الأنواع المتناقضة، ولكن في ظل غياب التشخيص في القيم والأفكار والفن الروحي والمادي التحلي والباطني - إنها مرحلة فوسى القيم وفوسى الحياة الحديثة والخطا الفيل - وإعلامية النقد الذي ياد مستمسا على ذلك بالاعتماد الحركة التشكيلية إلى التيارات، ومجموعات كل منها يحتاج إلى نقد ونظر ويطلع عن شعاراتها ومفاهيمها

احتلت فرنسا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر موقع العبورية الفنية الذي تشتهر به إيطاليا لقرنين، وأصبحت باريس كعبة الفن والأفكار بدلا من روما فالنجاح الحيوي، وأنتجوا التيارات ساعد على ازدهار الفن في فرنسا دون غيرها من الدول الأوروبية نظرا للعلاقة الجدلية في الازدهار والتغير بين النقد والفن والفنون العام. فقد بقيت فرنسا موئل النقد وتيارات العداثة بكل تياراتها ونوع تياراتها بينما ازدهرت الدراسات الخارج - فنية في ألمانيا وإيطاليا، وظهرت النجالات المتخصصة في الفنون *Gesamte des Bauen Art* في ١٨٨٩ في فرنسا، والماتيا *Zenschrift der bildende Kunst* في ١٨٦٦، وظهرت الدراسات الموسوية المتخصصة في تاريخ الفنون والمضاراة التي تتناول تاريخ الفن الأوروبي وفنون آسيا وإفريقيا وأستراليا (لغرانزي، كوبر، شيرنر في ألمانيا) ، كما نجح الإشراف إلى تطوير الاكتشافات الفنية للفرنسيين والإنجليز في بلاد مابين النهرين ومصر العربية واكتشاف لغة الهيروغليفية، كما ظهرت في الثلث الثاني من القرن التاسع عشر الدراسات المتعمقة في تاريخ المضاراة من جهة، وتاريخ الفنون وموضوعاتها والميثولوجيا وعلم الرموز والأيقونوغرافيا المختصة بكل حبة فنية، وبالتالي توصيل العلماء إلى حل العاز العلاقة العضوية بين

الشكل والمصنوع في العمل الفني، وبذلك تسمح لكل دراسات تاريخ الفن العالمي في كل التراحل والصور ضمن لرائية تاريخية وبخصوصية للمشكلات الفنية المطبقة من كل واحد منها، كما ظهرت الكتب التي تتناول حياة كل فنان على حدة (الغنى بها الألبان والظليان الذين أولوا اهتمامهم بدراسات تاريخ الفنون في الحضارات القديمة والحديثة والفنية) أيضا اهتم الفرنسيون والانتكوير بدراسة وقد الفن المعاصر والعيش، أي ثقافة اليوم في المجتمع البرجوازي الصناعي المتقدم في كلا البلدين (بمعارضة الاقتصادية والسياسية والاستعمارية من باقي الدول الأوروبية الأخرى)، عبر الألبان والظليان في تطوير النظرية والفنية في تاريخ الفنون العالمية بينما فتح الطاق الفرنسيون بشكل أساسي معارضة التغيرات المتسارعة في الفن الفرنسي من الانطباعية والواقعية الفنية والصقلية والأكاديمية والفطرية والوحشية والتكبيرية والتعبيرية، غير أن تجارب التيارات الفنية منذ سبعينيات القرن التاسع عشر أدى بالطبع إلى صراعات في وجهات النظر الفنية، وإلى تنوع وتعددية في الموقف الفني، فالترويج الاستعماري أدى إلى الاحتكاك بالموقف الفني المعاصر، وفتح الأبواب أمام الموقف الفرنسي للأوروبي لتتلاقى فنون الشرق الأدنى الفن الروماني والمصري والفن الإفريقي والإسلامي وفنون أمريكا اللاتينية.

أما الطيف الفني الواسع لمحركة الحداثة، فكان يضم التيارات الفنية من جهة، ويبحث عن أصولها ومصادرها في الفنون القديمة من جهة أخرى. فكان على جاد الفن إعادة ترميم وتجديد وحسرة وفهم كل الحضارات الحضارية الأمريكية (أمريكا، المكسيك، أوروبا)، بداية منهم منطلق التوليف الفني الحاصل في تيارات الحداثة الأوروبية والمصنوعات الإفريقية والأمسوية واللاتينية. أمريكا الفنية بدأت تدخل تنقلاتها لتاريخ الفن المعاصر. وقد ألقى هذا التوليف صدى كبيرا في الموقف العام لأن المسألة الاستعمارية لهذه البلدان كانت تعمل نتائجها الفكرية الحضارية القديمة والمعاصر إلى استولائها ومعارضها ومناقضها، وبالتالي سقط الاستهلاك الفني، وبمجرد حضورها كشاح في عراشها وبشؤون، بدأت قائمة على فكرة الحق، في الموقف العام الباحث عن الجديد والمختلف الذي سيجع وما حديدا في حركة الحداثة أنها عملية *deconstruction*، لفهم الفنية المختلفة في الزمان والمكان، والتي كانت تعترضها نظرية المركزية، الأوروبية منطلقة وراثية فحاصا على القاموس الكلاسيكي اليوناني صانعا. بينما استعادت لروح العصر والتكيف العام على أطوار مرحلة جديدة من أزمة الروح الفنية الأوروبية، مهد لها وقدمها الطيف الفني والدراسات التاريخ، فنهاية وعلم الآثار للحضارات عبر الأوروبية ليتوازن بها من جديد.

أما ظاهرة التمثل المعبرج في التيارات الفنية والانتكارات الفنية فكانت تركك الطيف وتطهه القدرة على الاستيعاب الفهمي المتكامل، أو بالأحرى وحدة القيم ونقلها كما في الماضي، وبهذا مايزي أن الطاق ونفعا أسرى معالقات ومناقضات ومعارضة في التغير أو الرافض لهذا التيار أو ذلك، أو لهذا الفنان، أو ذلك وتوترت الأصال الفنية ذات الوحدة المعنوية في الشجع المعرفي والتطليلي (أدأ بوبلير وجون رسكين).

القرن العشرون: ثقافة اليومى . وسائل الاتصال الجماهيري

ورث القرن العشرون قيم مجمل الحضارات العائلية، والقومية، وإصرارات الحضارة والتقاليد واستمراره، وورثت كل الثورات التي تسبب عنها القرن التاسع عشر في العلوم والفنون والسياسة والاقتصاد. لكن الأثر الأكثر عتيا على كلفته هو جداتجبد القيم الجمالية والأخلاقية اللاهائي. والتي دخلت في لب عمارته التشككالية في فن التصوير والنحت وحتى العسارة وشهور عناصر المظاهرة لها (الحياة الوجدانية، العلم . الثقافات التقليدية في بلدان أسيا وإفريقيا وأمريكا اللاتينية) أي في بلدان العالم الثالث والبلدان العاسية، ويظهر القوة الهائلة للسوق . بما معناه تحول نظام القيم إلى مجرد قيم تجارية . بحيث يصبح كل سلوك إنساني يعتبر مسموحا به أخلاقيا لصحة صيرورته ممكننا الاقتصادية. أي لحظة ارتدائه لقيمة مادية. فكل ما هو مريح ومبدأ التضاض الحرة في ميدان المرفة أي سيطرة المبدأ اللامعدي في السياسة والثقافة والاقتصاد، وبمبدأ التبدل والتغير والتكيف السريع وه التحويل والتحويل، والولع بالتغيير، والقلق والاضاات - والاعتماد الدائم عليها انطلقت مظاهره وبصداميته فالتدخل في القيم بصحح وشروا الحركة الحثيول ومجمل الذوق . ومع فقدان عملة الفن العالي، والتفد الحر واستقلالية الثقافة وتنظيم الفوائد . وطرقه الأبرار.

فلا يستطيع الإنسان زمام الحضارة بهذه الحداثة في القرن العشرين سخرًا للتوسع العامودي والأفقي، وتشكل معالم ثقافة كبرى في سجون كل الثقافات المختلفة للدول ودخول المفردات والقرى الفنية اليابانية والإسلامية والفرنسية إلى جميع المناميم الفنية المدنية الأوروبية (بماعد الانطباعية وفن سورج . هوجان والفن البدني . بيكاسو والفن التجريبي والتكيفية برابطها الثلاث . بول كلي وماتيس وبرك والفنون الإسلامية والزخرفية. ثم مذهب الفن الصائفي . والانفجاري . الطليعي .) . في السنوات الأولى من القرن العشرين ثم العطية التالية بين الحربين العالميتين الأولى والثانية، والنظام السجفرا الاستعمارية على مجمل بلدان أسيا وإفريقيا، ويظهر معالم ثورات الحضارة في ثقافة وهذين بعض هذه البلدان منها مصر ولبنان والعرب العربي في عائلها العربي قرب المسافات القارية والعرفية . ومسلما استجبال وهضم وتلفي القيم المختلفة وماديا ومكثيا . وما شهدت الحقبة الحقة من الخمسينيات حتى السبعينيات من عد القيم الفنية القومية في البلدان الساسية التحور من الاستثمار في العالم الثالث إنما قام على مسألة التوفيق والفرج بين عناصر حداثة وفهم تقليدية في التوفيق العام . مما خلق في قاموس الحضارة فهم حداثة (التركز) أوروبا . أمريكا) . وفهم حداثة الأطراف (إيمان العالم الثالث، أو المستعمرات الأوروبية والأمريكية سابقا) . أو البلدان العاسية إلى كل الحضارات والثقارب الفنية التي تسبب عنها القرن العشرون من الحضارات لصناعة جديدة للواقع

وهي

. التكيفية برابطها الثلاث

. الصلابة

• التصوير للزوراني

• التيارات التي رافقت التكبيير

• الدوافع

• الحركة التعبيرية الثانية

• المستقلون

• المليونين الروس

• اتجاهات الفن التجريدي

• البنائية

• السريالية

• التجريدية

• القلوب لوت

هذه المحاولات والتجارب حاولت تصوير إنساني ونحلي لتقديم البصيرة الفنية والفنية بخلق
 إيديولوجية الحالة الفنية على الشبكي والتجديد العام لكل القيم الفنية دون تجاوزها. لا بل التماس
 كل القيم تحت شعار الانحلال والروح سواء كانت مطبوعا في التعبير فائقة على تغيير الفنية في
 ميادين تخلق العمل الفني. أو اعتماد المخطط أو الأوزان. أو السماعات والمسطوح الهندسية. أو
 الترسية والسفوية والغرونية. أو اعتماد المبدأ الفني في التعبير. فإلينا في مجملها دخلت في
 إطار نظام السوق الاستهلاكي الراسخ ونحو إلى طبع فوار في حركة السوق الفنية على التغير
 والعالم المدرج تحت «موضة» مألوفها للقيم الكلاسيكية والنظام البرجوازي والاقتصادي لدى أعلام
 الطبقة الثانية من المداينة جعلت التفاعل بين الفن والنقد والفنون العام عملية معقدة غير مترابطة
 العدد والعمل والقيمة لأن إيمان القرب التاسع عشر كان السور الزولوجية في السوق بين ثقافته
 وثالثة الفني. وبين العناصر والعدالة فإلينا أسهم التكيف الحاصل في القرن العشرين بمجمل عملية
 التفكير الفني وإعادة البناء للتغير والعناصر في التيارات الفنية في كل الطون أسهم في جعل الفنون
 الفني العام مستهلكا بالغا لا يفرقه مجلة السوق من الفكر وطابعه حراكه ودعائه. وقد ازدادت
 هذه الترونة الشخصية لدى الجمهور في النصف الثاني من القرن مع حركة أوب لوت واللوب لوت
 والتجريدية والفن المفاهيمي. في الكمال وإحكام سيطرة ثقافة السوق. لتصبح ما بعد الاستهلاكي -
 وهذا السطحية بات الفن متعلما من وسائل الإعلام لتحكم بصوريته. وتقلباته وقبضته. وانطلقت
 العناصر الفارقة والمعارضة للعدالة. بل هناك استهلاك جماعي دارم. لها اتجاه عالمي لكل ما غنته
 ثقافة المركز في المجتمع الراسخ المتغير. وما تقدمه الأطراف عبر وسائل الاتصال الجماعي
 السريعة والسرورية والانترنت التي حولت الكرة الأرضية في نهاية هذا القرن إلى قرية كبيرة لتصبح

لكل مدى ومنهج ويستقبله بصورة لائقة. ينبغي ان يكون التقدم والتطور التكنولوجي، وحق، اللامعير
 العالم ان ثقافته اليوم وثقافتنا مستقيم بلغة الانتصار لا ينتهيه المركز، الغرب ليست شعار التطور
 والمصاهرة والعدالة لاشك بانة نطفي هذه ثقافة وثقوى التنشيط وثقافة وثقوى الاستبلاكي الجداهيري
 لكن ظاهرة الخطط الصائفة^(١٢)، وطاهرة التمسح، وثقافة الالتفاتية، وبني الواقع الجديدة
 والكلاسيكية الجديدة هذه الميكنات، ومجتمع مامد العدالة يحتاج إلى طاعة نظمية ونظرية قائمة على
 العلم والإعلام معاً، طاعة نظمية تحاول التأثير في النقد العام والقدان معاً، ورغم كل مالت إليه
 متغيرات العدالة في نهاية القرن إلا أن مسألة البحث عن الشجاس الروحي والادبي الوجداني
 والعطائتي لعل منوعة بالنص الندي وحيويته ومدى ثقافته والتمزاة بقضايا وفهم الإنسان في
 عصره، وبالتالي مستويته الخارجية في تاريخ الخطط الراحدة عن الحركة التمسكية وبساعتته
 الإبداعية في تكون السياق الفني العام وقدرته على المساهمة في صقل نطق الجمهور عبر تعريفه على
 أصول الفن والمثابة والرمسات في التعاطي مع العلوم الفنية وتاريخ الطون، بحيث يتولد لدى كل
 فنان إحساس بوجوده، فانه، موضوع غير هي تلمسكوب، وميكروسكوب في أن، يعين خريصه طبعا
 وضخيميا، لأن الفنان يحتاج إلى غير طريقة بالأصول الفنية في مثابة موصلة لروح العصر والذوق
 المصقول والثقافة الحظيفة، غير أنما أن لعل الخطط نسوية نرجية ذوق العصر، توجيه الفنان
 وحده، فهناك دور المؤسسة الفنية والتنمية الفنية في الميكنة والمثابة، وبسيرة التقنيات المتطاط
 لتعريف الجمهور على كل المشاريع وحدانية الفنان من خطط التمسك، أو الأرائهان لفكرة لرفاهة
 والامتصاص بالجمهور، والانتصار بما يستطيعه، الفنون من شيرادات فنية عامة، خاصة أن معظم
 فنانوها يدرسون في الغرب، ويعبرون مثلاً بسلط العدالة ولا فنية أي بالتمتع بتعظيم القواعد
 وكسر مفهوم التمسك الأصول، ولثقافة تلك المعاهد والأكاديميات الفنية تدريس وتثقيف الفنان على
 الأصول والقواعد الفنية الكلاسيكية الأكاديمية، ولتوزع فيه مسألة البحث عن الفروقة والتميز وروح
 المضاربة المالية، وهي الوثقت طمسه يرى في الطارح أي هي ثقافة التسوق والتعاطي بثقافة فنية
 حديثة مغارة استبلاكية سريعة الرميض، والآتظار، هذا الواقع يجعلنا ندور في مثابة العدالة، وما
 بعدها مشغولين دائما بمسائل الرمية في التجهيد والتعبير طبقاً للأفكار، والبول، وبضرورة تعاطي
 نظام قيم دينية وأخلاقية وبسطة، معاهد تقليدي مع قيم جمالية متغيرة، حرة، حديثة، أو ثوابية، أو
 التقانية بما يجعل الطرق العام مفتوحة للمجاس القيمي الجمالي، الأخلاقي، الديني والقيمي،
 المسي والروحي، إنه دون نهاية القرن العشرين، القرن المظلم بالبطالة الإبداعية المتغيرة

الهوامش

- [١] ماريون دافور، العمل الفني في عصر الاستنساخ الفني، فضاءات وشبكات، العدد (٢٧) من ١١٢، مؤسسة جيتار ١٩٨٧
- [٢] ميشال فوكو، بعد الفن، ميشال فوكو، دار الفكر الناشر، الفن، موسكو ١٩٧٧
- [٣] Barthes, L'Écriture ou la Poésie et la critique de son lieu L'Écriture, Paris, 1983
- [٤] Venturi, L. Maniere de l'architecture d'art, Birkbeck, 1988
- [٥] (٢٧) نقل الأرشيف إلى روما بحضرة أديا، وقد عاشوا من أديا في أديا القصور منذ القرن التاسع، وبشكل المنطقة أديا أديا وأديا وأديا، وبشكل ميشال فوكو، الفن، دار الفكر الناشر، الفن، موسكو ١٩٧٧
- [٦] ميشال فوكو، بعد الفن، ميشال فوكو، دار الفكر الناشر، الفن، موسكو ١٩٧٧
- [٧] ميشال فوكو، بعد الفن، ميشال فوكو، دار الفكر الناشر، الفن، موسكو ١٩٧٧
- [٨] ميشال فوكو، بعد الفن، ميشال فوكو، دار الفكر الناشر، الفن، موسكو ١٩٧٧
- [٩] ميشال فوكو، بعد الفن، ميشال فوكو، دار الفكر الناشر، الفن، موسكو ١٩٧٧
- [١٠] ميشال فوكو، بعد الفن، ميشال فوكو، دار الفكر الناشر، الفن، موسكو ١٩٧٧
- [١١] ميشال فوكو، بعد الفن، ميشال فوكو، دار الفكر الناشر، الفن، موسكو ١٩٧٧
- [١٢] ميشال فوكو، بعد الفن، ميشال فوكو، دار الفكر الناشر، الفن، موسكو ١٩٧٧
- [١٣] ميشال فوكو، بعد الفن، ميشال فوكو، دار الفكر الناشر، الفن، موسكو ١٩٧٧
- [١٤] ميشال فوكو، بعد الفن، ميشال فوكو، دار الفكر الناشر، الفن، موسكو ١٩٧٧
- [١٥] ميشال فوكو، بعد الفن، ميشال فوكو، دار الفكر الناشر، الفن، موسكو ١٩٧٧
- [١٦] ميشال فوكو، بعد الفن، ميشال فوكو، دار الفكر الناشر، الفن، موسكو ١٩٧٧
- [١٧] ميشال فوكو، بعد الفن، ميشال فوكو، دار الفكر الناشر، الفن، موسكو ١٩٧٧
- [١٨] ميشال فوكو، بعد الفن، ميشال فوكو، دار الفكر الناشر، الفن، موسكو ١٩٧٧
- [١٩] ميشال فوكو، بعد الفن، ميشال فوكو، دار الفكر الناشر، الفن، موسكو ١٩٧٧
- [٢٠] ميشال فوكو، بعد الفن، ميشال فوكو، دار الفكر الناشر، الفن، موسكو ١٩٧٧
- [٢١] ميشال فوكو، بعد الفن، ميشال فوكو، دار الفكر الناشر، الفن، موسكو ١٩٧٧
- [٢٢] ميشال فوكو، بعد الفن، ميشال فوكو، دار الفكر الناشر، الفن، موسكو ١٩٧٧
- [٢٣] ميشال فوكو، بعد الفن، ميشال فوكو، دار الفكر الناشر، الفن، موسكو ١٩٧٧
- [٢٤] ميشال فوكو، بعد الفن، ميشال فوكو، دار الفكر الناشر، الفن، موسكو ١٩٧٧
- [٢٥] ميشال فوكو، بعد الفن، ميشال فوكو، دار الفكر الناشر، الفن، موسكو ١٩٧٧
- [٢٦] ميشال فوكو، بعد الفن، ميشال فوكو، دار الفكر الناشر، الفن، موسكو ١٩٧٧
- [٢٧] ميشال فوكو، بعد الفن، ميشال فوكو، دار الفكر الناشر، الفن، موسكو ١٩٧٧
- [٢٨] ميشال فوكو، بعد الفن، ميشال فوكو، دار الفكر الناشر، الفن، موسكو ١٩٧٧
- [٢٩] ميشال فوكو، بعد الفن، ميشال فوكو، دار الفكر الناشر، الفن، موسكو ١٩٧٧
- [٣٠] ميشال فوكو، بعد الفن، ميشال فوكو، دار الفكر الناشر، الفن، موسكو ١٩٧٧
- [٣١] ميشال فوكو، بعد الفن، ميشال فوكو، دار الفكر الناشر، الفن، موسكو ١٩٧٧
- [٣٢] ميشال فوكو، بعد الفن، ميشال فوكو، دار الفكر الناشر، الفن، موسكو ١٩٧٧
- [٣٣] ميشال فوكو، بعد الفن، ميشال فوكو، دار الفكر الناشر، الفن، موسكو ١٩٧٧
- [٣٤] ميشال فوكو، بعد الفن، ميشال فوكو، دار الفكر الناشر، الفن، موسكو ١٩٧٧
- [٣٥] ميشال فوكو، بعد الفن، ميشال فوكو، دار الفكر الناشر، الفن، موسكو ١٩٧٧
- [٣٦] ميشال فوكو، بعد الفن، ميشال فوكو، دار الفكر الناشر، الفن، موسكو ١٩٧٧
- [٣٧] ميشال فوكو، بعد الفن، ميشال فوكو، دار الفكر الناشر، الفن، موسكو ١٩٧٧
- [٣٨] ميشال فوكو، بعد الفن، ميشال فوكو، دار الفكر الناشر، الفن، موسكو ١٩٧٧
- [٣٩] ميشال فوكو، بعد الفن، ميشال فوكو، دار الفكر الناشر، الفن، موسكو ١٩٧٧
- [٤٠] ميشال فوكو، بعد الفن، ميشال فوكو، دار الفكر الناشر، الفن، موسكو ١٩٧٧
- [٤١] ميشال فوكو، بعد الفن، ميشال فوكو، دار الفكر الناشر، الفن، موسكو ١٩٧٧
- [٤٢] ميشال فوكو، بعد الفن، ميشال فوكو، دار الفكر الناشر، الفن، موسكو ١٩٧٧
- [٤٣] ميشال فوكو، بعد الفن، ميشال فوكو، دار الفكر الناشر، الفن، موسكو ١٩٧٧
- [٤٤] ميشال فوكو، بعد الفن، ميشال فوكو، دار الفكر الناشر، الفن، موسكو ١٩٧٧
- [٤٥] ميشال فوكو، بعد الفن، ميشال فوكو، دار الفكر الناشر، الفن، موسكو ١٩٧٧
- [٤٦] ميشال فوكو، بعد الفن، ميشال فوكو، دار الفكر الناشر، الفن، موسكو ١٩٧٧
- [٤٧] ميشال فوكو، بعد الفن، ميشال فوكو، دار الفكر الناشر، الفن، موسكو ١٩٧٧
- [٤٨] ميشال فوكو، بعد الفن، ميشال فوكو، دار الفكر الناشر، الفن، موسكو ١٩٧٧
- [٤٩] ميشال فوكو، بعد الفن، ميشال فوكو، دار الفكر الناشر، الفن، موسكو ١٩٧٧
- [٥٠] ميشال فوكو، بعد الفن، ميشال فوكو، دار الفكر الناشر، الفن، موسكو ١٩٧٧

المراجع الأجنبية

- [1] Gombrich, The History of Modern Art, London 1977
- [2] Foucault, P. Poetics of Language, Paris 1980
- [3] Hjelmslev, L. Prolegomena to a General Theory of Language, Copenhagen 1943
- [4] Barthes, Ch. The Modernism, the New Criticism, the New Criticism, London 1987

الفن الحديث والحداثة في الفن

مصطلحان في أزمة

محمّد فرح

«الحداثة في الفن، مصطلح في أزمة يعبر عن أزمة الواقع الفني التشكيلي اليوم.. لا تحدث عن العالم الغربي فقط بل حيثما يوجد هذا المصطلح في العالم بخاصة في أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية. ذلك لأننا نمارس الفن التشكيلي على قاعدة أوروبية المنشأ، هي اللوحة ذات الحامل، وإنما نحدث أشكال واتجاهات فنوننا بما ابتكرته أوروبا من أشكال واتجاهات، وأن كل ذلك يجعلنا متأخرين عن وقت ابتكاره هناك، ولقد رأيت في ميناكي القاهرة الدولي الأخير الذي ألهم هذا العام في متحف الفن الحديث، والمشارك فيه فنانون من عدة دول عربية وأجنبية شبابا مصريا صغيرا يعرض ثلاث قطع له من النحت الحركي سابق التجهيز، أي النحت الذي تستخدم فيه قطع مجهزة سلفا لأغراض أخرى غير النحت، بعيد الفنان وضعها في صياغة جديدة، ويضيف إليها بعدا حركيا، أي يجعلها تتحرك أو يجعل أجزاء منها تتحرك بطلاقة ما، كالهواء أو الكهرباء».

«نقد التشكيلي ومحمّد فرح» منشور في العدد الثاني بالقاهرة

كان هذا الفنان الذي لم يتجاوز الواحد والعشرين عاماً متفجعاً منذ عام فقط من إحدى الكلمات. فسألته هل تعرف أنهم في أوروبا ابتكروا هذا الشكل منذ حوالي ثلاثين عاماً قال أعرف. قلت هل سافرت ورايت في أوروبا من قبل؟ قال: لا. سألت فمن أين أتت فكرة؟ اجاب من الكتب التي خالها هذا مجرّد رجل. حين التقول في مصطلح إبداع هذا الشاب في حد ذاته وهو جيد. ولكنه ليس منقولاً من أصل آخر ولكنها الفكرة. والفكر الفن المعاصر مرحلة مستقلة بين الفنانين من القارئ عن طريق وسائل الإعلام والفن. فليس من الغاربي والمسر والملاقات المباشرة.

لكن عند التفكير كلها أصبحت اليوم في أزمة أو طريق ذلك لأنها أصبحت تكرر نفسها. ومن الصعب أن نجد أفكاراً جديدة فالحديث هذه الأفكار هي التي نمرح الإبداع الفني بوسائل الإعلام الحديثة كالفيديو. بل إنه يمكننا أن نتخيل منذ الآن علاقات تشكيلية تتم بالاستعانة بالأمس الصناعية وأتسعة الفيز. فالفكرة الأساسية واحدة

لقد عاشت الفنون المعقدة عبر قرون طويلة في الفن مستعدة حتى ألت الدافئة عام ١٩٦٦ فيما بين الحرب العالمية الأولى. فمضت هذه الأيام، وبخاصة مع طوماس دوشامب DUCHAMP. ويظهر فيما بعد مصطلح العدالة في الفن. والذي يجب أن نفهم منه وبين مصطلح الفن الحديث مصطلح العدالة يعني طويلاً إبداعاً أكثر منه رسماً. وبما ينمو مصطلح الفن الحديث في مفهوم زمني بل على الاتجاهات الفنية التي ظهرت ابتداء من الاتجاه في القرن التاسع عشر العدالة تعني الاستجابة للظروف الواقع. وتطبيقاته في المجتمع المحلي والسياسة المشاهير الفاضلة والفكر الجديدة لدى الفنان. ومصطلح الفن الحديث هو أيضاً في طريق زمني إتخذ حتى حديثاً في القرن الواحد والعشرين. وإلى متى سيظل حديثاً؟ وهذا سيسمى الفن الذي سيأتي في منتصف القرن القادم على سبيل المثال

لكننا هنا نحيزون بالقرنين معاً الفن الحديث والعدالة في الفن. وإذا شئت الخسيط فمليون يشارك الفن المعاصر. ومصطلح المعاصر حتى لا تدخل في إشكاليات تعريضاً تعني به الفن الذي يبدعه الأحياء. وهو ليس التعريف التقليدي للمصطلح إذ إن الأحياء هم جزء من الواقع المعاصر. وليس كل هذا الواقع لكننا نريد التطويل أكثر في نطاق الأزمة الحالية

وبما تكون هذه الأزمة والحاجة للجميع في عالمنا العربي. يوماً لم يتحدث عنها أحد من قبل ذلك لأنها اعتدنا أن نرتد المعارف ونرى إبداع الفنانين. فنحن بما يخبى وما الأهمجية كالمكرمين. وبهذه الطاق بالأمم الجديدة وتصيرها من غيرها وتخليها وقد دعا إلح والأطباء أن يهتم الطاق بمساهمة الفنانين وإخراج أعمالهم فهذا الاسم

وهذا على أية حال يدل أنه بكل وقت الشامل في الكلمات. أو في التفكير في لوحة صاعدة مستعدة للمعاصر تربط بين إبداعات الفنانين العرب وغيرهم في العالم. وبين الاتجاهات الحديثة أو المعاصرة

عندنا وفي الخارج، وربما تكون أيضا محصورين في حق الفلسفة لأنها لا تحرف كثنائين ويحذف عرب كل تفاصيل أو عناصر لحيمة الفن العربي المعاصر أو الحدائي لا يحرف الثنائين والظلال في عصر ماذا يحدث في ساحلة الفنون التشكيلية في ليبيا والسودان واليابان ليس، وأنها مفردة مشتركة معها نفس النظر من الفكرية السليمة من الآخرين دون أن تتألمهم. ولتأمل مقارنتهم الفاروق لا يمكن أن يتكلم سائلا أسلوات. هذا مثال ينطبق على كل بلد عربي وأخر. وهذا ليس موضوعنا هنا على كل حال.

بعبارة هذا توضيح أزمة العدالة في الفن المعاصر اليوم، وما قلقتها لعل الله يفتح علينا بعبارة جديد. ونلاحظ هنا إشكاليات لا نهاية لها في تعريف المصطلحات كالعرفون بين الشكل والأسلوب والابتداء والمعرفة. إلخ. وبدلا من أن يدخل في صدارة التعريف هذه المصطلحات تعريفات متبقية. عضلات أن استعملها في سياقها الصحيح من وجهة نظري، أو في سياقها الذي يدل على تعريف لها. إن ليست هناك وسيلة تعريفات نهائية وقاطعة وقاطعة بين كل مصطلح وأخر. وهذا هو، من طبيعة الفن التي تختلف من طبيعة العلم. وإن الشراكا في عناصر مشتركة هذا لا ينبغي أن هناك تعريفات لهذه المصطلحات. ولكنها ليست تعريفات واحدة لدى الجميع.

ملحوظ: هو شامخ بدأ هذه العدالة بابتكاره الاتجاه المعروف بالأعمال سائلة التجهيز READY MADE وهذا القول سائلة التجهيز، ليست أعمالا جاهزة كنا نخرج المصطلح باللغة العربية ذلك لأن الفنان يستخدم أشياء جاهزة. وليس كاستخدامها في إطار جديد. أما إن الفكرة من عمل الفنان أنه جاهز، فهذا يعني الصناعة الجديدة التي يصنعها الفنان للأشياء. العائدة التي يستخدمها، وعلى كل حال فالفكرة الرئيسية خرجت من هذه الشبكة وإطلاق اسم «الأشياء» عليها. هذا على هذا النوع من الأعمال.

كان هذا الاتجاه ثورة من داخل ثورة السريالية. لكنه تجاوزها بكثير. وعلى الرغم من أن الفن استمر بعد ابتكار الأعمال سائلة التجهيز في التحضير من خلال أعمال عظيمة إلا أن غيورس الأعمال سائلة التجهيز (إذا جاز أن نصفها بالغيورس مع الفارق) لم تستمر وأخر.

ظهر هذا التأثير جليا في «الحرب» الصامتة، والتي للأسف اختارها. ولتسمع عنها هنا بين فرنسا والولايات المتحدة الأمريكية. حرب فنية جميلة. هناك بحث حديث قام به «سورج جوير Serge Goussard» بعنوان «كيف صرفت نيويورك فكرة الفن الحديث؟» (يقول جوير إن الفن الحديث هو فكرة قبل أن يكون ولها. وكان يجب الحفاظ على هذه الفكرة ضد السرقة كأي ملكية فكرية يحميها القانون، لكن نيويورك قامت بسرقة هذه الفكرة. تحويل عروب. لكنه مشهور من مظاهر الحرب التي لخصت إليها. يوضح جوير أنه في عصر دلاكروا DELACROIX عندما لم تكن روما في روما غلط كان الفن في أوروبا وألمانيا كأمرا يستحقون من «الروا» والمعرفة الجديدة طبعا للتحولات التي كان يستخدمها لقاء هذا العصر. وفي خلال القرن التاسع عشر الذي ساد فيه الفن الفرنسي والمثلث لمرجيا النموذج الإيطالي. استلحاق الفن أن يكون مرميا نسبيا، وبالعامة «ونقليات» سائلا ظهر فن «الباروك» BAROQUE. في عصر النهضة.

لم يفكر «بيلاكروا» و«مصاصود» - بنسيف - جيو - في سرقة أي شيء من إيطاليا التي كانوا يسمونها «أرض الفنون» وإنما فكروا في خلق فن عصريهم. ولذلك ظهرت «الموشية» FAUVISME والتكعيبات CUBISME.

من جهة أخرى يؤكد المؤرخ الفني «جويومان» HUYSMANS أن تعبير الفن الحديث لم يكن له أي تفسير أدبي أو فني، ولم يستخدم لأي هدف سياسي، بينما لم يستخدم هذا التعبير في فرنسا منذ التسعينيات ابتداءً من إرادة سياسية للقطاعات الفنية. وذلك في مواجهة التعريف الأمريكية ومن هذا جاء الانفصال الأدبي والفني منذ عصر «القرية مألوفة» - الكاتب ووزير الثقافة الفرنسي الأسبق - إلهاد التركيبة الشاملة للفن المعروف بالحديث لكي يكون له معنى قوي يفتح أبواب التجدد لفرنسا (٢).

إلا أنه من الواضح أن ما خرج من الجامعات ومدارس تحت مصطلح الفن الحديث ليس فرنسياً معطفاً لما استحدثه النحمة الثقافية. كان الفنانين الذين أدموا اتجاهات التكعيبية والدادائية والسريالية والتعبيرية في معظمهم غير فرنسيين. لذلك لا نستطيع في نفس الوقت أن نذكر أنهم تصعدوا تحت مظلة باريسية. وإن كانت متعددة التفسيرات. أي أنه لا يمكن ربط الفن الحديث بشعب أو دولة معينة معطفاً كان الحال مع «النحمة الإيطالية».

في القرن السابع عشر كان «استخدام» الفن الحديث يمكن أن يند هذا التعبير في كل عصر تقريباً. لكن استخدام في العصور السابقة كان له معنى مختلفاً. لأنه كان استخداماً تاريخياً نهائياً في عصر ما. وليس تعبيراً عن حالات انتقالية أو معاصرة كما يستمر استخدام في القرن العشرين وحتى الآن. لقد كرست الولايات المتحدة الأمريكية هذا المفهوم لتحويل الفن الحديث هناك إلى مؤسسات من طريق كتاب ونقاد ومؤرخين محاولين بذلك تأكيد ملكيتها للفن الحديث. ولشأن أول منصف الفن الحديث هناك عام ١٩٧٧ بعد أقل من عشر سنوات على ظهور الأعمال الفنية سابقة التعبير في فرنسا ويقول «جيوواني ليستا» GIOVANNI LISTA - «المؤرخ الفني الفرنسي ذي الأصل الإيطالي» - عن ذلك إن «يوجد فن جديد يصاحبه لشعب معين جذور أيضاً. إن هذا الفن المعروف بالحديث يسمح للولايات المتحدة الأمريكية بإمكانية خلق فن أمريكي، والتعبير من طرفة العين تجاه أوروبا» (٣).

وبمع ذلك فإننا لا نستطيع أن نذكر مساهمة الولايات المتحدة الأمريكية في الفن المعروف بالحديث ليس فقط من طريق «البياتيا» أو «الجمالية الجديدة» NEOPLASTICISME على سبيل المثال. والتي أوجدت إمكانيات انطلاق للفن الأوروبي في منحنى تحول جذري في تاريخه. لكن الثقافة الأمريكية لعبت دوراً مؤثراً في الأعمال سابقة التعبير. وهو ليستا. لذلك يتعبير خاص «كان يتجسم وجود السداية والثقافة الأمريكية الفكر لتعبير من الملكة القديمة التي انطلقت في شامب. ميوكله مجموعة الأمثلة الخاصة بوجود الفن» وليستا - يشير هذا إلى عرض دولامبي ذات مرة لولا على أنها عمل فني

عندما أعلن الناقد الفني كليمنت جرينبيرج CLEMENT GREENBERG سيادة الفن التشكيلي

الأمريكي الجديد. شعر الفرنسيون بالإهانة، ولم يطمعوا إلا تكوير باريس في مركز العالم الفني، وربما كان هذا هو الدافع إلى افتتاح متحف جوجونج وموسم في فبراير ١٩٦٧ في باريس بمعرض استعادي شامل للموسم دولاب. متحف العالم مرة أخرى بأن مدح الأديب ساطقة التجهيز فنان فرنسي دولاب نفسه ربما كان أول اشتغال في هذا الصراع غير فرنسي. لكنه تجسّس بالمناسبة الأمريكية وكانوا يعتبرونه في الولايات المتحدة الأمريكية ولد في فرنسا، ورفضوا مولته الشهيرة في مشط الفن الحديث في نيويورك.

طرح المفارقة مع الولايات المتحدة الأمريكية. بدأ في ألمانيا وإيطاليا ظهور الاتجاهات التجريبية التي وأنها في السنوات الماضية. في محاولة لاستعادة الأسس العلمية للفن، والتي اعتبرت بشدة مع بداية الاتصال ساطقة التجهيز.

من جهة أخرى لم يربط الفن بالسيول والظهور ويورصة البيع والشراء مطلقاً لربط الفن الحديث. وهو في ذلك يتفق مع منطق حضارة النهار. حضارة للعراق الآن بمركية قضاء عملاقة مستقلة جازع الحضارة الأرضية بصراحة علمية خرافية - إتهام بس ميا. ويحل حضرة حضارة وصلت إلى مرحلة الطوفان الأبيض في التصديق داخل دعوى الشئ. قبل مرحلة الفناء. والفن أكثر حساسية من العلم لذلك فقد بدأ كثير من الفنانين الآن في الانسحاب من مرحلة الفناء. وتعد هذا الصنف يدهون عن الفوضى، أما الفنانين الذين لم يستسلموا بعد بالدرجة الثانية لمرحلة الفناء، ويحاولون أخذ من مرحلة الطوفان قبل الفناء، فليهم يولحن إيمانهم التي تم إيمانها من قبل. ربما طغرات الموان.

هل يستطيع الفنان الآن إبداع صانع خفي برفقة إيجابية جديدة للإنسان؟ سؤال ليس في متناول حياته على الإطلاق، ومن الصعب الانخراط من الإجابة عليه.

وبما قلنا كثيراً ما يصبح عمل الفنان المطلب. وعليه فإن المفردات التي تحدث في اتجاهات وأعمال الفنانين لا تنطق فقط بالفنان، وإنما هي تعبر كذلك عن التشاؤم الجديد. شعباً كانت الكنيسة والنظام هم أساس السيول وشراء أعمال الفنانين فوضعوا إيماناً متعباً للتعبير عن حاجاتهم ورواياتهم وأفكارهم. وبالتالي كان الفنان أقرب إلى العراوين. وهذا لا يعني أيضاً تكريم مبدعين، ولكنكم كانوا مبدعين ضمن شروط محددة. نجد ذلك في تاريخنا العربي، مع انتشار زواج الطب على نسخ القرآن الكريم وتذهيبه. وفي المخطوطات والزخارف من الخط العربي سواء على صفحات الكتب. أو على جدران المساجد والقصور. وكذلك مع ازدياد الطلب على فن المنظر، الأرستقراطية على الشباب لاستخدامه في المساجد والقصور.

عصر النهضة الأوروبي وضع الإنسان كعالم أساسي على مسرح الحياة في وقت كان يشهد بداية طلبة جديدة من ذوي الطول الفئات برام الأثري. وأصبحت هي القوة الأساسية للفن فأنشد البرهوانون وعليه القدم في التفكير شعباً بينهم من طريق مقلداتهم الفنية التي صنعتهم لصنعهم. وهذا أيضاً لا يعني من الفنانين صفة الإبداع. لكن اتصالاً محدداً في التي استندت هذه الصفة عبر القرون. بينما قلنا باقي

الأصل في إطار العرف.

في القرن العشرين أخذ مصطلح الفن الحديث دور المروجين وعلمة القوم غفابة كل شأن ليستمر أن يطلق المصطلح. عدلاً أو أكثر له. واختلف وصح المصطلح ذاته. فلم يعد هذا المصطلح الذي كان فكرة البصرية، والمكان الذي يخلقه مثير الفن. ومثلت الأعمال الفنية اليوم في انعكاسات أحاسيسهم ومشاعرهم ومعتقداتهم التي ما أضحى المصطلح في القرن العشرين. وبخاصة في المصطلح الذي منه صاعدة تنعكس عليها صراعات السوق بين الفنانين، وصراعات المداولة أبعد المصطلح أنه حقا ملحق المصطلح، وأصبح اقتناء المصطلح عمل من صلب الوجود بالنسبة للفنان. فخلق المصطلح تجربة غير مألوفة. ولا يمكن إنكارها، ووجدت طيف من كونه المصطلح. فتركوا مكانة المصطلح فوجدهم فخلقوا هذه الطيف من مثير ومقتضى وأثناء المصطلح. ووصل هؤلاء، على السواء بالتواضع أو التواضع، مع صالات العرض حتى قامت العرض تغيرت. فأصبح هذا الأول أيضا السوق. وبالتالي اعتبرت «المصطلح الإعلامي» وهو المصطلح. لذلك اعتبرت «بالإخراج الفني» فالمعرض. فالمصطلح عملية «الإخراج» هذه أهم من التعريفات ذاتها. وبحولت الفنان التشكيلي إلى معلم، وبحولت العرض إلى مشهد مسرحي. ربما التحدث هذا عن أيقونة والواقعة المصطلح فأكبر مما تحدث عن الواقع العربي. لكن الصلة ذاتها في عوامل التأثير غير وسائل الإعلام وهو المصطلح الذي لا ينفصل.

إن نشاط المصطلح، وقاعد العرض، يقتضي صلب الفهم المصطلح. أو المصطلح به هو إيقاع مستمر من الحركة والتجديد. هذا الإيقاع يساهم إليه يعود أصداء الفنون في المصطلح. وقاعد العرض بتوليد الفنانين الشبان إلى الفنية هي زمن فني. ثم يتركزهم ليستطروا سردها بعد ذلك، وربما لهذا السبب يشاهد فنانين مشهورين بشكل أكبر بكثير من قوة أعمالهم الفنية الحقيقية. ويشاهد أيضا أسعفاً كبيرة لأعمال صغيرة. وهي نفس الوقت يشهد العمل الفني إلى قيمة شكلية تالفة. إلى صلبة استهلاكية. وربما انفس الأسلوب عرفنا الوصية. في الأصل التشكيلي هذا العام الوصية «تجديد» والعام السابق كانت «الاستياء» سابقة التجهيز. والذي فيه كانت «الواقعة الفوتوغرافية». وهكذا على سبيل المثال. ولا ننفي المؤسسة الفنية. مكتوبة من متاحف الفن الحديث وقاعد العرض. بدليل، بل إن ما سبق الوصية وهو تنظيري. وهذا أكثر حظرة فاصبح عليها الدفاع عن «الرواية الفنية الجديدة» تُركبها. وتنتسبها ونحليها. ثم نعرضها على المصطلح. مستخدمين في ذلك تغييرات الفكر الفكري المصطلح.

تصل قمة المصطلح أو الفهم. في أن المؤسسة الفنية تقتضي الأصل الاجتماعية. فطما للتجديدية وتمتلكها. فالمؤسسة تشتري الأعمال الفنية التي يجب على تصالات ثقافية فنية حتى ولو كانت موجهة ضد فكرة المصطلح ذاتها. بعض انتظر من نظريات فن التصوير في بناء الصورة والفهم الفني وغيرهما. وفي نفس الوقت تشجع الأعمال الفنية التي تنتج هذه النظريات على التواضع. فالجهد المداولة. والعدد لمؤلة مارسيل بوشامب الذي لم يفكر أصلاً عندما عرفها في أنه سيتم تتركبها كعمل فني سطحي. بل على العكس. كان عمله هذا المستطاع ضد نموذج المصطلح. ولعرضها للفن على خلق حياة خارج

عالم الفكر

الرجعية الأكاديمية . وانقلب المثلث . ثم تعد له جرائد يخلفين عليها الصور . أو قواعد يشعرون عليها المصطلحات . أصبحت حذران التمثيل الرشيدي . وأصبحت قواعد فرائدا يمحيط بالعروضات سابقة التجهيز . أو لأخلة التجهيز

هو شاحب عر عن ثورة على اللوحة ذات الجائل . والتي انطلق عليها البعض « الفن التشكيلي » نسبة لتشيكية الفن L'ART RETINEN . والتي عاشت لقرور طويلة لتعمل الفن عن الاستعدادات القوية في الجبال . ويتحول إلى طن ممت . تقوله الفن فقط . ونحكم عليه

وهكذا قام دولشابي والسريليين بثورتهم التي اسقطت « الفن البصري » . واكملت « الفنون التشكيلية » . فدلنا من أن يكون هناك جمال يحد لنحكم إليه أصبح هناك «تشكيل»

والفكر من أن هذا التشكيل يشعش جدياته المعاصرة . لذا أم تعد تستخدم مصطلح «الفنون البصرية» . وشاع مصطلح «الفنون التشكيلية» . وحتى كلمة تشكيلية العربية ليست ترجمة حرفية لنظريتها الأجنبية الفرنسية والإنجليزية . بل كلمة الأجنبية لا تعني أصلا وصرفيا كلمة تشكيل . فهي بلاستيك PLASTIQUE بالفرنسية . وتعني المادة الطبيعية أو الصناعية كما يعني أيضا مادة البلاستيك

لقد تم تحول جذري مع الفن الحديث . ثم أكثر جذوية مع العداة في الفن . عبر عنه تحول المصطلح فتم إفراغ الفنون البصرية من إلهامها الأنطولوجي . ولولدتها البردية . وجعلها أقرب لوسائل الاتصال والمصطلح الاستيعابية . لذا يجب استبعاد وطيدة الفن كمنطق للحياة . وأدور كصورة أساسي هي الهوية الثقافية المحلية لكل شعب من شعوب الأرض . انك كيف ؟ ليس والتكبد عن طريق إعادة تكرار أو تقليد تاريخه المجهول المسابق . فما تحدث عنه زوحي أكثر منه مادي . ربما عن طريق إعادة التمسك إلى التسمية العارية . أو عودة القلب إلى جسده . هذه البحث على طريقة فضاء المصروع . ولا أنك هنا إعادة مجددا والمسة للفن اليوم بعد ما تكون عن الموضوع . وهذه هي المسألة . مسألة ملوية تطرق لأول مرة الأسطورة اسطورة شعب بكاملها انصبت من على ظهر الأرض . وبدلا من أن يفرق في الماء ستغرق في السماء

إن فكرة الفن المعاصر ليست سوى ما تقترحه لهذا الاسم المؤسسات المتخصصة كالأكاديم التي تعمل الاسم نفسه . والراكز المتوجه سواء كانت عامة أم خاصة . والمصنف . وبقائد المتخصصة منها في الفنون التشكيلية . فهل يمكن لنا . نحن الذين تعيش المعاصرة . أن نحكم على هذا الفن ؟ البعض أن يكون كل ما يوسم أن نحدد إليه . أو أن يصيبنا القل منه . وهل المؤسسات الصالحة كلها تستطيع أن تؤم تماما أنها عرفت ويحدث عن كل الأعمال الفنية المعاصرة ؟

المشكلة هي أن الأجيال القادمة في السنوات القادمة ستعثر تلك الفترات الذي كان معاصرا هو الفن من سنواتنا . وهكذا يشوع بعدعين خلابين هنا . وهناك من سجلات تاريخ الفن . لاي المؤسسات لم يعرفه . أو لم تعرف به . وعلى الجانب الآخر فإن كثيراً من القوم المؤسسات لا يستطيعون أن يحفظ

سجلات تاريخ الفن بهم، وهؤلاء الذين لا تعرفهم المؤسسات الفنية هي المعارض الدولية الشهيرة مثل بينالي البينالية أو فوكسنتا DOCUMENTA الذي تقيمها مدينة كاسل في ألمانيا، كما لا يعرفهم أو يتابعونهم مشاهير الأعمال الفنية هناك أعداد كبيرة من الفنانين العالميين اسقطوا أن يكونوا لهم شهرة إعلامية وثقافية لهم في الواقع أكثر تخصصاً في هذه المجالات، ويتنبهون جداً كونهما لها وليس أكثر.

إن الفارق بين الفاعل الفنية وثقله المعاصرة، هو أن الفاعل الفنية تحتفظ بالتاريخ بين جنباتها، أما المعاصرة فكانت مما تحتفظ به سيطرة الزمن، ويتخلل من لقاء نفسه، وفي نفس الوقت فإن هذه المؤسسات التي تباينها هذا، أمامها ثمة مستمر، إذ إنها لا مرجعية، أو بلا أحكام محددة تستطيع بناء عليها تحديد اختياراتها الفنية فهي في الأساس تعبر وراء الطوائف الجديدة، وتعد لدى التفاعل والتكاتف من جسمها على اختيار لها، أو هي تفتح السطح مهم إلى غيرها.

ومع ذلك فإن هذه المؤسسات لا تسلم من فساد، صارت بعض من الفاعل المعاصرة على مستوى الفاعل سجلت علامات على أشكال من ضيق العمارة المعاصرة القول طنون لأن للعمارة المعاصرة أصبحت خاصة بها ومستقلة، ولا يمكن أن نعلمها هذا فهي في واقع الأمر لا تخرج من طراز خاص التصور المعماري السابقة كان لكل منها طراز خاص، تتطابق فيه العمارة بشكل عام، من الخارج، ومن الداخل. لكن من يقول لنا اليوم إن هناك طرازاً واحداً للعمارة المعاصرة - من يقول إنه حتى إذا تضاهت أشكال معمارية من الخارج فإن عروقها مختلفة، فبعضها راسخ، وبعضها راسخ، وبعضها راسخ.

ومن هؤلاء الفاعل أيضاً التي أصبحت أكثر انحصار الوقت في محادثتها، ومطاميرها، كما في مكتباتها التي تبيع الصور والناديات والألعاب مع الكتب.

وأخيراً فإن الفاعل، مهما كانت اختياراتها الفنية، تتأخر على أعداد من الأعمال التي يمكن أن تأتي في القرن القادم بأشكالها أصلاً فنية.

من إشكاليات الفن المعاصر، أن هناك فائز ضد الفن، والتسلط على الفنان، وتكسر عليهم، لأن طوائف الفن المعاصر أصبحت متعددة بل تعدد الأعمال التي يظنون عليها فنية، وأصبحت تستند إلى فلسفة مطابقة لنظم معايير مثل: الانتماء، والأزمة، والبيئة، والتعبيرية، والصراخ، والحركة، إلخ. وأصبح كل فنان أو منتج لعمل يصنفه بالفني هو في اتجاه ما يريد، حتى أصبح العمل الفني ما يقول أنه صامخه إنه فن، وإن ما يكتب عنه الكتاب والكتاب أنه فن، وإن ما يفتحه متحف أو يعرضه معرض على أنه فن، بما فيها أعمال الفنانين الذين يقولون صراحة أنهم ضد الفن، وهؤلاء الذين ضد الفن، لهم مؤسساتهم وكتابتهم الذين يفسحونهم ربما كان كل ذلك عملية عملية لمساعدة نهاية هذا العصر، والتي صادفها خط القيم بالمقام هرب، وفقدان الإحساس بالعلمي والتكاملات، أو تغير مفاهيم في هذا الإحساس.

وربما يكون من القيد هذا أن تستخدم بعض الأنماط من فنان أوروبا، فهذا التزلف الفكري لم يستمر.

عالم الفكر

بعد في عائلة العربي لنسب الخط وإن كان قد بدأ - وفي تزايد أيضا - ربما يستشعره جمهور معارض القاهرة والدار البيضاء، ويروى أكثر من غيرهم في باقي المدن العربية الكثيرة

هناك لوجيانو فابرو LUCIANO FABRO الذي حرص عام 1977 طاعة من المصطف القديمة على شكل مستطيل على الأرض. هذا العمل لا يمكن أن نطلق عليه تمثالا أو رسما أو حتى تكوين. وهو المصطلح المصنوع لأي عمل لا اسم له. بعد عشر سنوات من حرص هذا العمل لأول مرة قال عنه صاحبه إنه لا ينتمي إلى الفن. بل يعمل ضمن الشرح الفني على أساس أن الفن ليس في هذا العمل، بل هو في الفراغ بين التعليق عليه والشرح! المدهش أن الفنان وجد من لا يهتم به. وبعد مناقشة وبنائها اعتبروا حكومة المصطف القديمة تلك هنا حالما رافعا عن ألف صاحبا

الثلث الثاني هو الألماني المشهور سيجمار بولك SIGMAR POLKE. كان حتى عام 1978 معركا لحركة التي حملت باسم «الواقعية الرسائية». ثم تحول - كما اعترف هو - إلى مطاردة الفن وبالذات التصوير. وعالمه براك BRAQUE (مروح براك 1882 - 1963) وأحد من أعظم التصويريين الفرنسيين في مساهمة القرن العشرين. شريك بولك في ابتكار الزاوية التكيفية كما مذهب الطبيعة الصامتة فانتلا إلى الفرنسيين، أصبحوا بالعلم من براك. ومما كانت الطبيعة الصامتة لتكرهم وأحد مد عام 1980 في إنتاج أعمال لجوم في التصوير كإضافة جديدة إلى صيغة عقل من الأوسوم والحميد والبوليسوم والدمعوز وغيرها من المعادن مع الشمع والذهب إلى المصنوع. تلك بحسب أن الفنان وجد المواد مع الجور لتشكل الصورة. انه يهدف إنتاج أعمال «التي مثلها أن الناس تطالب» ومع كل ذلك، تمنحه لجنة لتعليم ميكني فينسيا عام 1986 جائزة التفسير " وكرس له مركز جورج بومبيو العالمي في باريس. ومطعم الفن المعاصر في مدينة نيم. وغيرها عددا من المعارض الكبيرة. وكثيرا عنه جريدة مثل «لبرامبون» في عدد 7.6 أغسطس 1991 الفرنسية أن لوحاته جميلة بسوز. ولما كانت المصممة ساء هذا الجمال الذي يسفر من نفسه وما الذي يحدث أن هذه اللوحة أقل أو أكثر جمالا؟ أولا من حيث اللغة التي تشعبها ، هذه اللغة ليست غريبة. لكن أحيانا ما تأخذ مظهر الإيماء أو الغضب.

نهل هذا لغة شيء؟ وكيف تعدد اللغة لدى الفرج؟ هل اللغة من مصطلحات لغة الفن المعاصر أو من الصكابة؟ وطالما هناك لغة، يمكن أن يكون هناك إيماءات أو غضب. هل تروى كيف صنع الفن المعاصر بلادة. أو كيف صنع الفنان المعاصرون أو صنعا أنفسهم بها «الغافل»؟

لا يوسع الجمال هنا الحديث عن «الفن المعاصر» ففقه أيضا العصر. ومثلما وجدنا من هو جسد الفن يمكن لنا أن نجد من هم مصدر النقد، كل شيء، بتكرير صيغة مبعثرة في هذا العالم. هل يستطيع ناقد «البرامبون» أن يشاركنا معه في اللغة التي يسمعت عليها؟ ربما كان السهل علينا أن نشعر بالإيماءات أو بالخطب. وهكذا يمكن القول أن بداعي صممت نتائج. لكن الأنساب شديدة الاختلاف.

الثلث الثالث الألماني الفن مشهور هو جيري. جورج بوكوبيل GEORG DOKUPIL. بحسب كل

الأساليب الممكنة كالتمهيدية والبروز والتجديلية الدعائية. اتصاله هذه في الواقع يستلزم إيرادها ضمن الأعمال المصنوعة. في ١٩٨٧ أطلق سلسلة أعمال عبارة عن سبع حادي الأوراق التغليف المعروفة على أرضية صفراء، وكان يستعمل الأثرية الأصلية لأوراق التغليف بتعبير «لا اسم NOMEAD»، على اعتبار أنه علامة جديدة.

لم يكن «دوكوبيل» يهدف إلى إبداع عمل فني، بل إلى طرح إشكالية اجتماعية - اقتصادية. وهنا إما أن نلاحظ المؤسسات الفنية هذه الدعوة المصنوعة ونرفض: إلا اسم، كعمل فني، أو أن نلاحظ طبعها ونعتبرها عملاً فنياً. وقد حدث الجوار الكافي وهكذا البت «دوكوبيل» أن المؤسسات الفنية تقبل أي شيء. عرضت أعماله تلك الرافضة الهداية بجمعية في براون، وفي معرض «دوكسنا» في كاسل، وفي مدريد وغيرها.

في الولايات المتحدة الأمريكية نجد دافود سال DAVID SALLE الذي يعتبر أحد المصورين الأساسيين لما بعد الحديثة مثل مولا دوكوبيل وشيا CHIA وبلاينو PALADINO في أوروبا. وقد عرف النقاد مؤتمناً لاريسون THOMAS LAWSON، وأسلوب سال بأنه «استراتيجية للعرض وتعبير، تستخدم قواعد واسعة مدتها، على أمل تجربة الاستعداد الكافي» (١٠).

فما الاستعداد الكافي؟ يوضح دافود سال بصورة واضحة وهو أنه يحاول أن يتخلص من الفن، ومع ذلك عرضت الولايات المتحدة الأمريكية أعماله في «جاستي» وفي «WHITE Y» ثم بعد ذلك في فرنسا له مختلف الطرق في العالم. سردى المصور فنية أفكاره الأخيرة في تلك السنوات بتعبيرات تشكر الفن الفرنسي.

ويطالب دافود سال في مجلة «كوفر» COVER بموت الصور الزخرفية، وأما كان الأمر، ومع كل المقتضيات المؤسسات الفنية به، فإن النتائج دافود سال وكلامه يعني كراهية الفن المعاصر.

وأخيراً يمكننا الحديث عن الفرنسي، جون - ميشال البيولا JEAN - MICHEL BUIA، والذي عرف في بدايته بتصويره للبيد المثلث، وعندما دعي للمشاركة في معرض براون عام ١٩٨٦، أتمثل الفن الفرنسي مع نخبة من الفنانين: أختار الصغرى والتخريف. والفن انطوائيه هم المستوطنون من الفنون في وزارة الخارجية الفرنسية، ويمنح الآن مساحة كبيرة، في مدرسة فنية للعبارة إقامة هذا المعرض.

طلب «البيولا» أن تعلق أعماله على القمصان أوغاد قرب السقف بجهد لا يشك الزوار من رؤيتها أو لا يرونها جيداً. كذلك أصدر على بعض الحائط بلون أحمر مع يسطم أي عمل يوضح عليه.

بعد ذلك بقليل لم يقل أن يعرض في صالة عرض أخرى (١١) إذا وضعت لوحاته على الأرض ووضعها إلى الصائط، وعدم رؤية الزوار لها؟ وقال الفنان وقتها «أريد أن أكون العدو رقم واحد للجمهور» يجب ألا يستطيع أحد أن يتدخلني، وتعرض للمؤسسات الفنية به كفتان كبير، بل تكتفه هيئة المسكك الجديدة الفرنسية بتصميم عمل فني في إحدى محطاتها، يطلق عليه الذين ينتظرون، كإشارات منه أنه يستطيع أن يكون علامة نظفها أو أراد، ومن كذلك استلزام في المدرسة الفنية العليا للفنون الجميلة.

ما سيق يعني أن هناك امراضاً مثقلة لولف ستازم

والفقد الذين يلمعون كل تلك الآلهة من البشر منطوق من القديسين، حتى وإن كانوا لا يسمون أصلياً، أو لا يسمون بها على الإطلاق، أو أنهم كلك جاز، من هذا الولف ستازم

هذا نموه إلى الجدييات إلى حركة نزح القدسية من الفن الثاني قام بها مارسيل بوشامب عام 1917 بعطه الجاهل-القبولة وبعدما أصبح بوشامب أي إنسان أن يقول عن نفسه أنه إنسان، وبعد من بعده وأصبح أي شيء، يمكن أن يتحول لحد فن. على الأقل - على إظهار أن هذا الشيء، هذه الفن، وهناك دائماً جاذباً بطلان بوشامب وبوشامب وبوشامب، وكما كانت كل بداية الحركات الفنية الجديدة عبر التاريخ عند السائد، ومثيرة للواقع، أو محروسة ضد، والتاريخ ضد، كذلك فإن المؤسسات الفنية في أوروبا، وفي بعض البلدان الأخرى تمتد بما يثير الضجة، ورفض الواقع، أو بعمل شخصية جديدة أصبحت إعادة الفن قيمة في حد ذاتها.

أين الجمهور من كل هذا؟

أيعني هذا السؤال أن يكون الجمهور حكماً على الأعمال الفنية، وهناك إشكاليات عديدة في هذا المجال، كما لا يعني بالطبع أن يسيطر ما يسمى بالجمهور السائد على الجمهور على الإبداع الفني، أو أن لتقبل المثلثة الشائعة من الإعلام المسيطرين، وهذا هو الجمهور جيد ذلك

ولكننا في نفس الوقت لا نستطيع أن نطعن الجمهور كما أراد أهل أميرولا، فالإبداع في النهاية يستهدف الشئ حتى وإن لم يترك فيه التذوق، وجنبية العلاقة بين الجمهور والمصمم تؤثر في كليهما وإن ولم يرد. ويمكن القول هذا إلى البدء سابقاً بكتابه وإيداعه على جمهوره، فكيف يجب أن يكون لكن جنبية العلاقة التي تمتد منها توسع من دائرة تحمل الجمهور للإبداع الجديد الذي يرفضه الجمهور في البداية، وهكذا تلعب التوافق الناس. ليس الأمر بالطبع بهذه البساطة، فهناك مؤثرات وسيطة عديدة بين الجمهور والإبداع والفناني، مثل الظروف الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والثقافية لكليهما، بالإضافة إلى الظروف النفسية للمبدع، إنها علاقات معقدة، نرى نتائجها والآثار أساليبها، وفي ذلك الإبداع، فإن أزمة الفن المعاصر في أحد جوانبها رفض الجمهور لما يراه على أنه فن أو جدلية فنية، وفي جانب آخر فإن هذه الأزمة أيضاً هي عزلة فننا الفن من هذا الجمهور أو تعاليهم عليه، إذا فإن الفن مهم هذا الفن الفن مهمة مثل أفكاره، شكل الكتابة في أهمية مضبوطة، احترام عقلية الناس بداية وأهمية لإقناعهم بتغيير أفكارهم، الفطيل، والتوضيح، والشروح والتفسير والعرض أهم من إصدار الأحكام التقديرية، لذا لا نعتزم الجمهور، كما نعتزم منه في إبداعنا، ولذا ينفرد الفن التشكيلي نظرياً بهذه الظاهرة لدى البعض من الفنانين، لماذا لا نضع الناس لتكون أراضاً بحرية دون قهر أو محاولة ضغط من الإبداع أو التألق، لماذا لا نكسبهم بعب أنهم أن يحموا بضغط أو إرهاب أو إهمال أو انتظار؟

إن كل هذا لا يعني أن يسيطر الإبداع للفن السائد، ولا أن يفقد حبره، ولكنني أعتقد عن علاقة صحيحة بداية للفنون، الفن، والتجمع.

يخول وإيلير روتشليتز RAINERROCHLITZ في كتابه "نظم ومبادئ" من محاضرات ويرافق خدائيه الصادر عن دار نشر جاليندار بوليس عام ١٩٩٩ (٣) عندما يستطیع الملقن أن يسهم في جعل التجربة الفنية مشاركة، فليست هناك ضرورة لإصدار أحكام

للتأكد من تطويع تقويم الحقيقة المعاصرة لا سيكون عليه حكم التاريخ

ويذكر توماس ماك إيفيلي THOMAS MC EVILLEY في كتابه "الفن والاشياء" (١) كيف ظلت طريقة التشكيك استمرت طويلا ملاحدا في بد مسبوقة من المسيطرين على مجال النقد الفني، والتشكيك FORMALISME التي تسببها ماك إيفيلي هذا هي النزعة التي تعادي بتخطي الشكل والتفهم الجمالية على ماقى العمل الفني من فكر وإبداع وشعور، مرفضة نظرية الفن كفن على أساس أن الفن عالم قائم بذاته، وغير مطالب بتسجيل معبراته الحيادية أو الأضد عنها، فلا معنى من أن يكون مستقلا متكلها بذاته (+)

إحدى زعميات هذه الجديامة -سوزان سونتاج SUSAN SONTAG- ذهبت إلى حد أن تكفي عام ١٩٧١ ككلاما أصحى له مثل الأعمال التي تضمنت لها، وأنشأوا أن نقرا قبل أن نحاول أن نطعم كلامها - يقول صوب أن تكون طريقة النقد هي عرض كيف ما هو، وأيا كان - بدلا من أن يرفض ما يعني (٢) وربما تكون معطاة في الترجمة تلك القسوة أن نقول نحن كالتشكيك استمرت الجديامة الإمبريقية الأصلية نقول

THE FUNCTION OF CRITICISM SHOULD BE TO SHOW HOW IT WHAT IT IS.
EVEN IT IS WHAT IT IS , RATHER THAN TO SHOW WHAT IT MEANS

كما كتبت نقول "من العلماء أن نقارب من الاتصال الفنية لكي ندرسها بما يعني الخيال بوجوده مصمون في عمل فني، ولأنها الأصلية نقول

IT IS THE HABIT OF APPROACHING WORKS OF ART IN ORDER TO
INTERPRET THEM THAT SUSTAINS THE FANCY THAT THERE REALLY IS
SUCH A THING AS THE CONTENT OF A WORK OF ART

لقد انحلت التشكيكين نظريا كل المساحات المخصصة للنقد الفني في أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية - وحتى وقت قريب، عندما بدلا في التراجع بسبب التناقضات الداخلية التي لم يستطيعوا تجاوزها، والتي حلها جيدا على سبيل المثال تيموري دي نوف THIERRY DEKOVE - في كتاب هذا، ولكنهم كانوا دائما يلمون بحكم المؤسسات الفنية مع هؤلاء، فلابد أن نلصق في الاعتبار مساحات العمل الفني، ولا أن نقصاها عن معناه أو صلاحية الأساليب التي خلقته. ينبغي أن يقرر شخص ما أن يطلع على قصة الفن ذاته، وأن يدخل هذا الشيء، وعندما يطلع عليه صفة الفن فهو من؟ ويستبعد من يسطو له أما يرى العالم التي تضمنت عنها يوما ضمة أو صراخا، مثلكه، مشاعره، فهي

عالم الفكر

لا تعتبر كافيّة لتكوين فن، وكما يقول روثليفز، فإنه يلتزم في هذا الفن بوجود منطق جمالي لا يمكن إبعاده عن مادّة أو تكوين العمل.

في النهاية لا يوجد عمل في بلاذكرة هذه الفكرة يجب التعبير عنها بحيث يظهر فيها منطق جمالي. وواجب النقد الفني شرح هذا الغلط وتوضيحه وتحليل عناصره. يجب على الناقد السير في حروب الإبداع، وهي حيلة تقليدتها من عنوان سلسلة تصورها دار النشر الفرنسية سكيريا SKIRA، والبحث عن العلاقة بين العناصر المكونة للعمل، فالعمل الفني لا يرجع فقط إلى عناصره الفنية، لذا يحاول الناقد الوصول إلى إجابة تكوين العمل الفني في وحدة مصورية، ولا يستطيع أن يدخل هذا إلا إذا أسس معنى العمل وأعطيه مستلزمات إلهامه بالعنصر الشخصي، المعنوي والسليم. سنلجأ دائماً عن الفكرة.

إن ظهور الحضارة الحديثة التي لها عصر النهضة الأوروبية ارتبطت بين التصوير، والبحث عن تعبير ملموس لقيم غير ملموسة، بمحاولة جعل الفن أمراً بشرياً. لكن العصر الحديث أدى إلى رفض التصوير، والبحث عن تعبيرات غير ملموسة لواقع ملموس، وتغريب الفن عمالاً بعد الانسحاب، سائلة التجهيز، هل عودة إلى الأشكال السابقة أم تمهيم الألعاب المحيطة؟ وهل يعود الفن الحديث - كما يقول ليهستا - ليس إلا نهضة جديدة تملأ معنى أعمدة النهضة الأولى؟ هل هو تعبير عن مرحلة انتقالية أم نهاية مرحلة؟ وهل للفن الكتابة الخارجة كما يطلب ليهستا؟ أم تعالج أن يستكشف المستقبل، وأن يفعل شيئاً من أجل الفن، ومن أجل الطبيعة؟

الهوامش

[1] LIGULA DORRICH-DARLART NO. 12-14.

[2] 890.

[3] RAINER BOCHLEZ, SUBVERSION ET SUBVERSION ART CONTEMPORAIN ET ARGUMENTATION.

[4] ESTHETIQUE GALLIMARD PAGE 194.

[5] THOMAS MC FEELEY, ART AND DISCONTENT - THEORY AT THE MUSEUM MC PHEERSON AND COMPANY NEW YORK, 1992.

[6] د. زورق، عالمه المعاصر المعطيات الفنية، ص 141، ص 142.

[7] KULAKOVITAG, AGAINST INTERPRETATION AND OTHER ESSAYS, SECONDARY PRESS, NEW YORK, 1994.

1994

الحداثة أو الوجه الأخر من الارتباك التشكيلي العربي

د. أحمد مبراهيم*



١- النقل عن الولايات الحداثية العسيرة

تطاهرت في بعض المهرجانات العربية مؤخراً عوارض حداثة، تستجد
أخر ما استجد من حداثة «مابعد الحداثة»، ولم يدخل الحماس لهذه
التيارات من طيش متسرع، خاصة التي تعارض في نظريتها تراكمية السطح
التصويري ومفاهيم الكتلة الضخمية في النحت، وهي تقاليد ترجع في
تأسيسها إلى عهود ما قبل التاريخ، وبالتحديد إلى أريستوكت الكهوف
(لاستكو والتاميرا وشوفاي والصحراء الجزائرية وغيرها)، والتي تغور حتى
لثلاثين ألف عام، مارة عبر الحضارات المعروفة (على غرار المصرية
والرافدية والسورية) عابرة أنصاب «البلونين» و«المهين» إلخ.

* هذا مقال شكلي، وقد في دمشق عام ١٩٨٦، من أصل ألماني، يابسة في عام النضال - مطبوع في باريس منذ ٢٠٠٧

وكانت قد تعهّدت الثورات الصناعية - في مساحات عرضها الأصلية - بحدد الاضطراب والاستهلاك انساني، مما لم يرس تسليق جيد سبها في خطاب «الإنماء المتورقة» (كما سنرى)، انصت بالنظر القارس التي نبلت قبل أن تتعرض بدموعها في حاضنتها الغربية نفسها، أو التي شخّ مداعها في أكثر من عرض عالمي، وبالذات التي سيطر على جسدها التحرفي الخطاب النظري والفلاحة التقنية. وهي أمثال شتى فروع تيارات المفاهيم المظلمة (Le Conceptuel)، فانخرقت بذلك عن مسار وسعي ترويج الفن في تصعيد الشكل والقرن وتخليصهما الفني من التورقة التقنية. ونحول الموضوع إلى مضامين وفراغات رمزية مبادرة بعيدة المال مسبب استنقائها السطح عن مضمونها، حضارات الشعوب المقادعة، على غرار استعارة الطيرس الحية في تخطيطات والحفلات الهندية الصخر، أو عبادة الطليحة المستخرجة من الطماطم، البولية اليابانية، أو بول من هذه الحالات الناعمة (لا تخطئ أدائها النفسية

ثم انطلقت هذه الاستعارات مع أدوات صروح البحث «الدائري» وفراغات «سوز» و«الدائرية» الثانية (المعلقة)، فخرج التعبير التشكيلي من مساحات الافتراضية ليتحول إلى مشهدة خطية على غرار أمثال «الفرغوناس» (Perforance)، والبيبلنج (Bibbling)، واللب مديرا السطح والجمع إلى نفس إيماني أو شعور جسدي (Body Art)، ثم تعدد هذا السطح على فواش الطبيعة فكانت صخر، متفرد، مساحة إكساجز على الأعمال الفنية (الزاد) من حيث الألف والشمس، وهي الزيادة المتصورة (Le Add Art) التي يندم من الإضافة (Le Power) وذلك إلى جانب تقاربات من القيمة، التي شارك في تلوين البيئة (على الأقل على المستوى المصري) مساحات الشواطئ، والورود التقنية، وطققات البحر والجزر والخصى إلخ. ما بعد عن مشروع سهولة التعبير بالصورة الرقمية، (الطوبائية) على شاشات الكمبيوتر والتليفزيون، وتطبيقات الشعة، الآتية، فيما يعرف بالصورة الجغرافية، (Holography) ووصل التجهيز لشدة عندما أصبحت شتى هذه الطرائق في بوتقة توليفها واحدا، مسعدة بصريا (بولندية إكساجز) يجتمع فيها ما لا يقلل الجمع من المصطلحات «الدائرية» والإشادات العنصرية الاقتصادية (هذا «misrealism» - حتى اقتضت في أدائها الصالح على الصعوبة الإعلامية العادية - وظل العمل الفني يراوح في الإطار والهاش دون الصير إلى جوهر للشككة المعقدة في التشكيل، ثم نظر لهذه التجهيزات (المستخرجة) العديد من القاد، يتشعرون مشروطية التراكم والاستعداد والشرب، والمهارة والقيمة والواد، النتيجة يرسوخ للمادة التقنية، والتي المعدين الروحي (السمري)، والفنسي (الحمدي) نمد دعوى، ميطراليا الإبداع والفروج من «الكأ»، التطورية إلى المساحة الاجتماعية أو الجغرافية العريضة، والستجات البسمة الدائرية بمصاحبة، المعنى المصقول (Anarchy) فاستحوذت نظرية الفن بدعوة الجسور المشاركة في صناعة الآت، وفقدت «الدائرية» بالتدريج إمدانياتها بالنسبة إلى الفني، وتشوش القاطم والمعار «الاستيطاني»، الذي تطورت معاصره في التلويم عن مسار مسطحي في السابق للتصور بعد ذلك حال الملقق العربي إذا، هذه الطوائف المظلمة بدموعها، والصورة الهضم (هذا في حال عدم حساب كونها الإبداعية) وما زاد في الطين بله أن أغلب هذه الاتفاقيات الغربية (التي تدعي الدائرية) كانت قد

ضربت استباحها إلى محترقاتها الخطية عن طريق الطبايعات (أصغر الكراسيات وكانت الكرات المتعرجة السطوح). وقد نوى أية فرصة لاستحار الأصول. وبما أن الإثارة الإسلامية والشظيرات في هذه الأحوال لنجد العمياء من الجسد العرقي انتهت لقد ترسخت أوهامها تحت تأثير هذه القوى الإسلامية. وبلغ المحط ذروته عندما انطلقت هذه - العدائيات الثقيلة (وليس الإيمانية) إلى مباركة المؤسسات الثقافية. تحول على منبجها لوسمة الديمقراطية والعدالة. والمناصرة. ثم ثورة هؤلاء المرشدين - بالشعب - من ثورة الأصولية التشكيلية

إذا كان هذا الانحياز الحدائي مجرداً لدى أصحاب التباينة الحسنة (في منحهم المحطت الخروج من أسباب التشظف التشكيلي). فإن المحط الآخر التميز عرجة خطاب تعالجه الغربية ناقلاً ما شاء له من مخاطر الكراسيات المحكورة. ومن أي الزلزال بما التزم به نموذجه الغربي (من مخوف التشظف - وحرمة مشكلات الفرج - وكان قد وضع هذا التمييز توليدات بعض الفنانين المهاجرين الذين برعوا على صنف الاتصال بين محطرات الداخل والمخترعات الغربية. بعض الذين يمارسون فن المحط على محط التلال. تعالج أوقالهم الغربية مسحات التي البارد والماء ومطامير التي شملت خصائص بوروشا المصري. يلتصقون في تهيؤاتهم الكلاسيكية على القرن الماضي. والآراء الرعوي المنعقدة. حتى أصبحوا اليوم يسحبونهم إلى التماثيل المثلثة تحتل التشكيلة المشكولة الممولة من هوانس والكاسيد ومخترعات خصائص الآخر

يتكرنا هذا الحال بشيوع النقل عن تصاميم والتذكيرات وبمؤسسات الشغل على أصبحت مادة مكتسبة. وحتى أصبح مفهوم «مهندس التفكير» لعباً يعني مصمماً توليداً أو مقلداً تلك شريحة نجاعة من التهاكة لعمدة تصاميم الآخر. ووصل الأمر كما نعرف إلى تصاميم القصور والبيوتات الاستشرافية المدعاة والغربية الإسلامية. ثم وصلنا إلى ما وصلنا إليه من تعجين للمصطلحات التنظيمية المعاصرة والتي اقترحت عدم التصديق التراكيم المكاني. ثم تعجين التمثل الشرفي مالت الغربية متطابقة لطابع القمامة. وكذا يسمح باستخدام كلز موسيقية لجمال موسيقية كاملة من التوسيطي الغربية. ما أتبع إلى خلدون عندما ذكر في مقدمته «أول ما يفسد بعد المعراج متطابقة التوسيطي» تلك المعجزة في شتى هذه الحالات بين استضافة مشكلات الآخر. والتأجيل الإنشائي للقائده. وإخذه من الجدير بالتنويه أن حتى هذا التقليد والنظري عن التراكيم الثقافي يربط نظرين «ماعد العدائيات» وليس بدأ غلبها. لقد شاركوا الفنانين العرب في العهد من الانجذاعات ضمن خصائصهم الخاصة. وذلك ابتداءً من «الانجذاعات» الملحنين الذين لم يتعدوا أبداً مصيدة التقليد البيهائي للناظر الطوية الفرنسية- الإنجليزية. إذخلوا الذين نرجوا على عامة الملحنين وتشكيل المخاطر التجارية. وهي ظاهرة عالمية وأجست متطابقة. لقد أدرك الانطباعيون العرب بمحسهم الفني محض الخصائص الجغرافية والمناخية التي ينتج بها النظر. فكل زمان ومكان لوز خاص يسيطر على نمطه الثقافية. يعني أن تراجع تعارب الملحنين في النصف الأول من القرن حتى شارك هذا التمايز الذي يحمل الروح «النهضة» التي استلهمت منذ عهد محمد علي. لتأخذ مثلاً تعاليم المعلم المصري

يوسف كامل والتي انتقلت إلى تلميذه السوريون نصير شوري وناظم الجعفري، فقد عرث أصل الأمر عن خصائص نور الريف السوري. وأعمال الاثنين عن خصائص الصور في لوحة دمشق كذلك الأمر. والاشية إلى التمهيد العرب. فقد أتركوا بدورهم أن من خصائص الشكل المنطوي نغمة من عقل التجربة الشخصية. لم يتركوا مثلاً أحد منهم هيئة الكلب الشهير الذي نحتة مجيد كويجاني، أثناء معاداة باريس في الحرب العالمية الثانية. فهو يحمل الشهادة القوية لاجتماع تلك نظرة مؤسسة إلى حيوان الكلب. فكانه صورة الكلب في مجتمع الشرق الأوسط وهكذا. وهي تفاصيل شير فاشية. وتلك سلطتها في التمايز الحضاري.

أجد من الشبهة من جهة أخرى أن سرقات الانطباعات المصاحبة هذه تمت في لحظة من رقابة الفن الطلي. ليس فقط لترواح متابعه لا يجري في ساحة ساحة المصادقة. بل بسبب الانعكاس الثقافي الذي كان يورد في تصديده كل مرة جملة من الإحالات والأسماء الثقافية (إن لم تكن اللغوية) مما يثبت على الأقل أن معرفته الفنية تلمس ما قبل اليوم التاريخي قبل نشأة وبالأحرز تلك التواضعية بما من تقيت فقلبة العالم الأدبية (التي ترسم عرائض وشيوعاً من حيثها) السدات وما بعدها خاصة منذ سنوات الستينيات والسبعينيات. ولأنه من المفارقة **بمكان أن يصور** صورة لمباركة الفنية المصادقة تزامن مع ترحل والتكاشف هذه الشارات هي صور مصاحبات **التهوية** التي ظهرت مؤدياً، فقد انطقت هذا الانعكاس في تقاربات باريس وجورجيا **موتش** وأندريه برانكو **موتش** وفيلسفة وغيرها

٢- الانعكاس عن عناصر المعاصرة

معوناً فناناً إلهدي أبرز تطورات المصادقة في باريس وهو «الهرجاء العالي» لصالات العرض، المعروف تحت اسم «الغرفة»^{٢٧} (لقد احتكم عروضه منذ فترة فريخ) مطناً التواضع الأولى للصورج من سخاية الأزمة والفرارها. وهي الأزمة التي نالت من تسويق الفن المعاصر وأزيك نشاط الفنان في السنوات الأخيرة. يمثل هذا الهرجاء التطاهرة الأوسع نقولاً وتكثيراً وانتشاراً، بصفتها سوقاً لتقويم الإبداعات الأبدع، وتثبت تقيدها دائماً. لذلك فهو يشجع سلطة ثقافية واقتصادية لا يستهان بها.

وقد تصالفت «استراتيجيات» عروضه مع أسباب زوال الأزمة فالمصطر الشرطون طيه أن يتخلوا من بعض الانعكاس البشة التي سمحت إلى سطح الشهرة والتسويق والمزادات والتناقص طوة الإنعكاس والسياسة وغيرها، وبطريقة مغلقة، يطلق عليها ما يرمي إليه التبت العروبة. ساطار طير والارتفاع إلا كذا طار ولحق. وأكثر ما تنطبق عليه هذه الصورة هو الفنان «كويجاني» الذي أبدع أسعداً متانياً من طيابه هذا المرسوم. مدد أن سيطر خلال الأزمة على أسواقه (وأسواقه خلت) وهو يعتمد في رسمه المبالغة على تشخيصات استهلاكية بطرق اجترارها من رسوم مجلات المرحمة الثانية. لقد دعا مطرقة في مزاداته عروضه «الباريسية قبل عام». وهبطت أسعار لوحاته إلى العشر، لشهري اليوم إلى ما يلزم من الضطر بسبب إخراجها النهائي من البورصة التشكيلية. لقد تم ذلك لصالح ترسيخ بعض الفنانين الصغار الذين

عالم الفكر

فولت عليهم لومى الأزمة حصروهم على مكانهم اللائقة من حال «سجلها» وصلاوة انحصروهم بعد ذلك حجم خطا من يتكلمون انتقال كوداس من الصين العرب، فيحتج في عصر التزييف الذي قاد إلى مضاعفة الأزمة

ومن يتابع عن قرب حجم التزييف والإجهاد والتشيز (التي قامت إلى الأزمة وإلى بعض التيارات الثلاثة) سيدرك مدعي مخالفة الضالين المظلمين من الفرنسي والاستعلاء وما اضبطا من كساد، ثم التحويل للتعامل بالجاه اقتناء الآثار وغيرها، ولقد إغلاس صناعي الأزمة إلى اضناهم من جديد على التواضع التوترة من أجل استعادة ثقة التوترة، ولطه من الواجب التوبة في هذا الظام إلى أن الأزمة (التي سميتها انعدام الصدقية، ولواضع الثقة لهذا) يعرض لا علاقة لجميعها الكثير بازمنة الكساد الاقتصادي الحالي (يرضى الشخص في القول الصناعية) لقد خصفت بأسواقها التهورات حاسمة، وعادت من إغلاسات بنوك الاستثمار والتشكيل، وبضمن الأصول الفنية المعاصرة، ودارتد للمكاشات والقضائح مطالوعة حتى هذه اللحظة (على غرار طبيعة صالة ملكي الواقعة الطفرة)

ومايجوز التوفيق عنده وهو مايجوز اتصالها في التوسيع الأخير من مهرجان «الطوبى» الذكي، هو الإخراج من لطفلة وشهرة فنان من أصل عربي (البناني) هو نيل محاس الذي عرضته صالة مسيرون الأمريكية، ويحضر هذا التوقيت بمثابة التحويل الكبير لأنه أدى إلى الانزلاق به كواحد من رواد «ميدان العدالة» مفسداً منافع «الفن المعاصر» - منسجها التواضع المعاصر (الغربية) من قبل «الفرانكالة» المعلوماتية^(٢٠)، عليها بالاعتراض، بأن هذا الاستنساخ، هو مذكور، في حادة كتاب تاريخ الفن المعاصر، الذين درجوا على تهييب الصاغات والأسماء ذات الأصول العربية

إذا كنا نتحدث عن نصف مديوني تاريخ الفن - خاصة المعاصر منه - فهو بمثابة مثل «سواد من التزييف إلى إعادة كتابة» أو على الأقل إعادة شامل وإقراء، ولجميع أسباب انحراف التسمي في بولقة مايجز العدالة، باستحضار «الغضب» من أجل ذلك مكان من أبرز الأصعدة العالمية

الأول هو «مارسيل دولاد» أهم مؤسسي «العدالة» في بداية القرن، والذي استمررت لعاليه في المساعدة الوثقة من «الواقعية المعاصرة» (إلى بعد العدالة)، والتي «مركزيو» بطور اليوم من أبرز نجوم ما بعد العدالة، فقد ظهر اسمه في الستينيات، بفضل جوي الاثنين نصف قرن، وتكشف إبداعاتها انحراف بعض تيارات «ما بعد العدالة» عن الضرورة المعاصرة المنفصلة في تاريخ الفن المعاصر

يعتبر «مارسيل دولاد» من أبرز العلامات التشكيلية لعداوتها، بعث «البا العبد» (التي استلهاها في بداية القرن) في الطب تيارتد ما بعد العدالة، عرض عام ١٩٦٩ مولة من حاصه، وما أن تحسب هذا الفصل إلى التفت حتى كتلف المعنى الصحيح الذي يقع خلف استاذية الموضوع، لقد سخر من الطلاب نواظم القيمة الفنية التي استمدت أصلها من مكان العرض، وليس من العرض، وبما يوضح نسخا من

القبلة الشهيرة إلى القامط حتى عام 1977. تلكه صناعية موشاب شيما زيرية قد كتبها بما أنت إليه فنون مابعد الحديثاء من افعال الشذاج الثقافية التشكيلية من طريق تخصيصها بمواقع العرض المؤسساتية، وذلك عن طريق شالاف مصنولي الفن (من متاعف وإدرات عامة وأصحاب مجموعات وصالات عرض ومستغبرية) تلك من التصيف الكبير شاول هذه الواقعة الانعطافية بحتة وسعيرة، ولكن التصيف المتيلي بلمع هي إسرائيلية من سوابقها الفاريزني وإعادة بعثها مراد ومرات يتوخ من العرض المتعبد والمضمومة المعينة التكريرة التي انطوى من العالج فتعول النص الإبداعي الساحر (في الشكل المتغير) إلى امتثال إيداعي بحكم التكرار

أما واقع الدارانية المتحدة كوكسكو جافا شيف.. فقد عرف في الستينيات بنظيفة الفري العناصر الاستهلاكية، وبشكله بعد ذلك كل شيء، سارسة الطم والقشاش والبلاستيك. وكل أنواع التحريم والتكيس مألوف والمفلس وأخرها. حصلت الفكرة مع شهرته ونعاه بعونه الاقتصادي والإعلامي، فاصبح بذلك عناصر الطبيعة (جبل - ساحل) أو عناصر المدينة على غرار جسر مونت بوف، على نهر السين في باريس، وطينة بريج وأخرها، شكل مشاريعه أنماطاً من التعدادات العامة التي تحتاج إلى تنظيم محال من القشاش، وبعد عائل من الصلال والمصنوع، تلكه فقد رافقت مشاريعه أنواع من القشاشات الصناعية من أجل تصديق خطتها المخططة ثم تولفت مشاريعه وسلطة شركته منذ سنوات فريدة (بعض تلكا يضعونه ضمن فون-كول-أو-لجنة)

وكشف هناك القلائل القليل من الجنية الأصلية -ودافع عن الدعوى في الدائرة المؤسساتية ومرة التسويق وسلطة الإسلام. كما تكشف الآلية المتعللة في إنتاج التادوم المخططة (Le Concept) مثل الضفدعة التي انقلب إلى غرد. وكان لابد لها من الانفجار، والغربة إلى الحجم الطبيعي، وهكذا كان، فالأمر ما يلحق إلا إنتاج اصطناعي، مشهد اليوم -الحسن الخط- انقراضه من الهواء وبداية الخروج من الأزمة، فقد دعا المذاون بتكسبون الصعداء، بالأمل الذي أعطه موسم «الفيلا» المكنون، وبالنتيجة لا تدري إذا كان من حق العرب اليوم أن يمتصوا صناعية أو فساد تاريخ الأعدية والقطعات القصيرة إليهم من مشغولات التادوم الفريسي- حتى ولو كانت معدلة تشكيلية؟

تخلط اليوم لأفلس بين حالته الماسة إلى الثقافية العلمية (والصناعية والاسفرتيحية) العربية، وصعوبة المطاف على خصائص تركبها الثقافية، بحسبهم في هذه المناسبة فقرة يتأد بعد القرات في سوريا (الواقعين المضر الذي كان بإشكاله)، والعارفة التي لديها تكليف والقصص روس بكمرب أعضاء فقرة «أمية» (في دمشق) على رقصة «الميكلا» الطيلة، لتصور تصيف هذا التعامل السياسي مع رقصة تشكلت من فرائكم الآله السنون، وبالنتيجة فالميكلا تحولت إلى رقصة روسية، وشاهدت في فقرة بإطلاق صفة «الميكلا» على الرقص الروسي الشعبي (لعل ما هو أشد مقارفة خاصة انقراض الانعطاف والمكالات التشبهات بطراوات العرب، وترصوع الأفلام العربية ماكفول موعود، عربية من أجل دعم تسويق الأفلام، إضافة مثلاً القصيرة صناعية جمال في فيلم «علاء الدين» إلى جاذب الفرنسي فراميلير) إن أول نظرية

أن يحترس على هذا الاستعمار الثقافي رغبة بالتنظير والمعرفة والأممية الفنية

3- التراث والمحمولية، والاستغالة من الخصائص الثقافية

أكدت أن التباين الثقافي والدعوة إلى الاستغالة من التراث كانت رد فعل على بعض الممارسات التي تنادي بالاستغالة من تراث القرن العشرين جملة وتفصيلاً، بعضهم وصل في طائفة إلى درجة استغلالها (أي هذه الفنون) إلى مؤامرة صهيونية أمريكية. على غرار كتاب شعبة الفن الحديث³⁴ الذي وُجد على مضامينه النظرية والتفصيل في موضوع نشر في الصفحة الثقافية (مجلة الحياة - لندن).

نلاحظ كيف أن ديمائية العمل، (الأممية المعاصرة والانتكاس الأنطوني من الواقع) أدت إلى رد فعل (انتقال من قيم التراث والعروج من ذات الدولة إلى ديمائية الشارع والمختبر ومروية المادة والأخلاق، بقوله الأتاني إلى نفس الجمعية الأديابية المعروفة في التاريخ تحت اسم - القادشاه (Kadashah) وهي الترحيل القسري الجماعي التي تشبه في اقتصادها على الفنون هجمات أسراب الغزاة، حانت الطائل من شلال أنانيا الشعر كل ما هو رواج محض في التنظير، ولم نجد من سلطة الكنيسة إلا تواضع القبر وترئيس الشوكة ثم نقيض سلطة الكنيسة، وفي تناقضه في الفن المعاصر (من شكل حان لمؤدية)

تزامن تنامي المدور الجديد مع السيطرة الثقافية، كما نرى في المبدعين المبدعين والتي لا يمكنها بمساهمات المتفرقات العربية المتأخرة فيها، مما يشكل الأزمة الثقافية المعاصرة التي التزم الثقافي، المسؤولة عن الخصائص، (الابتكارية)، والديمقراطية، وتشير النظم في تركيبة الأرضي، أصبحت هذه الاتجاهات (غير الثقافية) تشبه بالمشهور التشكيلي لا بعد المدعاة، تتعارض مع توظيف الاتجاه الثقافي لصالح الهيمنة (الثقافية)، أعل أبرز هذه الاتجاهات (التي تعد وترعت على التلخيص التجويد الفاتني) هي، (التشخيصية) للمبدعين، لا تسمح به فروعها العرة من تحسيد خصائص التراث الثقافي مسترجعة في التغيير كمنه المعاصر للمبدع الفنية المعية، فقد أضافت هذه التيارات من جديد مواء الإنسان والفكر، بعدما بلغه من مسوحات رقمية (معلوماتية) ومكتبة ومكتبة آلية مادية

لا تعني ضرورة عدم الاستسلام لتسلط الوهم التاريخي العالمي، التسليم المطلق لمالية التصاعد التطوير الثقافي، فبالإجمال اليوم من يؤمن بشكل مطلق بالعلم والعقل والتقنية تصفاً من لا يؤمن بها بشكل مطلق، لقد ثبت اليوم مدى الشك والمعادلات المعلوماتية والفيزيائية التطبيقية، وهو ما لا يمكنه مقارون التمدد (to Change) (الحدث عند التغييرات في الفيزياء المعلوماتية، وحتى شره ما أصاب التشكيل بسبب ميكانيكية التقنيات - من الأحدث مقارونته مغرب تولد الأديابية (خاصة التوسيلية) ومن ثم مقارونته هذه النشاطات وما حل بالكون نفسه من مصائب العلم والتقنية، بالتطور التي التقدم في استثمار لغزات (الإنسان)، مثلاً أدى إلى قلب الأيون كما أعرف، لعل علامات العقل لا تقل يومياً إيماناً من علامات التبدل

نقل الأهمية البدائية على علات توجيها مطبوعا بالشعور من عب التعبير التراثي، وحرمة قسيمة الاطلاء، والتي كثيراً ما يلف على ضائيتها العرب الطابع الاستشراقي (يعكس الطابع الاستشراقي السابق) لتترب حساسيته (حيلاً من تصادم القصور العربية الإسلامية قتي حشيرة، في خيالات ومصانع العرب، كما شغى هذه البدائية إلى التلصص من عب نعمة الشعراء الفرقة من العنصر) الرصدا بالمستلزمات الخطية البديعية، على نوار «عصرنة التراث» والبروت المعاصرة، والتي لا تؤدي إلا إلى جعل مورثي طيب، وإنك هذا لا يشفع للمحدثين إرغم ما يوحى به مؤلفهم من أنه أقل المصانير (المكتبة) باستبدال ماكرة بالمرى. نكاد أن نغم التذرع الشمولي أو العالي لا يوجد إلا في حياتهم وفي مشقة مطرقات العالم القلقت عامة. إلا إذا كان ما مقصده بالشمولية الصفا الخطية بخصائص الأثر الفني التراثية، وليست سابقة في قرارها عليه، فالمشولية في حالتها التراثية هذه لا تشكل مشروفاً ثقافياً مؤثراً، جازماً عن السوالم المعاصر في تعاملات المادة التشكيلية، ولا رقابة عقلية على حدود التراثي التعبيري وقبضة الظفاني

وبالفحجة فإن الدعوة إلى الاستقالة العاسدة من الخصائص الثقافية ضحك نفس الاختيار السويل الذي انتقلته قبليا شعراء التنويرية أو (الفلسفة السليبية) في التنزيه المصري، ولكن هذه النهوضات الخلامية لا تمنع لأي تحظى أصغر لحدالة ذاتي عين. لأنها تسندل المعصية الثقافية بالمعصية اللاذاتورية، بقوة الطرقات إلى طرقت أفسطية، التي كبح حواسيل ومصادر التشكيل، بتحصينها في حدود الإقرار من العصر إلى مركز المعوية المعصية التي تعاد كشر لنداء العفلة المسقة، لم يطر مثلاً على طرس المصانير السماعية في سبيلتي الاستهلاك الحروفي والاطوماتي على السنوات خالوئي ليست شعاعاً مطلقاً لتأصيل التعبير، ولتضمن قنانية عصره وشبهه. شنبوي الانتكاز نص المصانير الاطلائية. سواءً يمكنه عاداتها التكريرة إلى القراء أو مدعها بطريقة مراعاة إلى الأمام، بتعاطف ذلياً رد الفعل (اللوثر) الحدائي مع كل ما غير مستقني، على مثال مناجات الطيرم التشيلية التي تثيرها الصور الرقمية في التراجعات اطوماتية. كما يندبب في المبالغة التقنية والصناعة المتكفلة في الصقل الفني. لا تقل هذه المصانير حائلة عن وصفات العولمة الحائلة بالإنجازات الفكرية الفكرية المطبقة أو طبقات الزان السجادية والحرفيات، والواقع أن النمو العضوي في الأثر الفني يجري ويعزل عن هذه القارحات والمسايلات البيرونية العاطفية من نحل ورد فعل، من مع أو ضد

إن مداحة طي الجديد لمساهمة لتتاج إلى شيء من الرضاة، وكذا أن تتأمل في ميدان العمارة التراجعات المشرج في لسانها عامة، ولتأخذ من الغرب على سويل المثال، طيس الكهأ أن كلاً وبلانكا (أدراك البيضاء) مثلاً سلكها وصناعها وصميمها ونقوشها وشركها الذي الفكر نظراً من مدينة ذات المحافظة على نظامها الحضري التقليدي. لم نثر في الرباط على القوزح المتوسط الذي يندبب في وحدات ميلان، على المساحة المشرجة التريحية، والتي غور بنية المجرات في شكلها، والمعمورة بالطبع بمواد حديثة، ويحضرني في هذا المقام، نكاد، الحصل بين التراث والمداة في اليابان بأعمالهم حاصلة من سكونو - التراث - وطوكيو - الحديثة

عالم الفكر

وهذا لابد من التوقف عند معنى المصطلحات الثقافية التي تتجاوز وهي الارتباط الشكلي والورقي والخرائط السياسية (الثقافية) بتجاوز الهوية الرسمية للملكة المتحول مع كل محطة سياسية لهذه الأنظمة. الأشد منه إلى نوي العربي، وإلى الهوية الثقافية. لأن بعلمه العربي، ولا يعرف الوثائق، فإذا لم يكن تصحيح المصطلحات الثقافية مبني في التعبير الأدبي، فالغاية في تلك الحالة مشكوك في روائع وجمعها لأنها تنقل عن طريق مبررات جديدة (وفق ما شبه علم «الهندسة الوراثية» ولا يتم قطعه أو إقراره) بمتوح لمصري أو منظر عراقي، تلتصق خصائصه المادة التشكيلية فتتبدى ضمن سلوكها الصناعي وطبيعة تفاعلاتها واختيار مفادها. لتتكم في رسم شخصية الفراغ وطوبوغرافيته، الشكلية القصيرة دعوى لتتأمل الرسوم البكائية لألا «الجزري» في مخطوطته المعروفة مكتاب في السيل الهندسية⁽¹⁾

لتتأمل نموذجاته من الناحية التصريدية (خرائط الفراغ) مع خصائصه الرياضية (البكائية). ونلاحظ الاختلاف سماته المصيرية التي توافي في حكمها بين الشرق (الصناعة الإبداعية) والرياضة العقلية أي بين القلب والعقل، كما تختلف ألوان التوازن من الطبيعة. بالخصار دور الرياضة على تحويل الطاقة (من مائية إلى حركية) دور أي تدوير أو تحويل يتناسب التعلق العام (الطروني الجيوي) من خصائص تقاليد الفراغ القرطبي الذي يسيطر على شتى عمارات رسم التسميات والمخطوطات العربية الإسلامية. وحيث يتفرع الشكل إلى الأعلى والأسفل (مصحح من قبل أحمد العربي) وليس إلى الأمام والخلف كما هو حال مناطق عصر النهضة في أوروبا (التي تشكلت لادري كالتصوير الانعكاسي) وهذا التصاور تعبر عليه جلياً في الفرق بين الوسطى العربية الإسلامية الحديثة القديمة والوسطى العربية المعاصرة أي التي تعتمد على التوازن المصوتي (البكاريوسي). وهذا يمتد على الفرق بين المصطلحات المصغرة بـ «مزيين» و«مبدع» ومقابلها «مباح» و«مستحسن» فإذا تفاوتت ثلاثة عناصر شائعة في الفن العربي من مسرح إلى القالب البانوي إلى العمير المصري الثلاثي الأبعاد لوجدناه متطابقاً تقابله في التوسيع والتصوير والأدب العربي الإسلامي. وليس مصادفة أن هؤلاء لم يهتموا بالشكل الأمسي المصروح، وقد حاول كل من المائدة السبيلاني والمخرج السوري المعروف (المقيم في مصر) د. رائق الصبان، والباحث التونسي محمد عزيزة أبحث عن أصول المسرح العربي المعاصر في صقل الثقافة الأنسية فلم يهتموا إلا على أشكال طبقية منه لربطه «مختلج» وإشكالية⁽²⁾. وبالعكس فإن الفراغ القرطبي في رسوم الكتب لتتألف مناهج مع التقنيات الجيودالية في مسرح البانوي أو ظل الجبال (التي عرف من أطرافه ابن دانيال في مصر)، وبمضي كوكليز وعواطفه منطق أو التسميات ونزاهة صندوق المصاحف (أو مستطيق القرطبي) لم المتكاثري والمخطوطات الشعبية التي تسجل اللحام الموروث. تذكرت هذه التراكيب الشاذة ذات مرة وأنا أعتبر بوفورمانس، (أما، متطوعي طقس مبدع حديثاً في واحد من مراكزه في (الدار البيضاء) كان عبارة عن دمج مجامي سادسي بعد من الخرافات، والطيح المتألفة البيضاء، بدمج، وأدركت سبب الرغبات العربية والثقافي للتصوير بومبا لهذا الشكل الجديد من التعبير المنطوق، وتذكرت معنى ماري سبب لتتلمس دور المتكاثري المتأخر على خلفية المسرح، بل وبمضي توفيق الحكيم للتشديد ما سمعنا بالمسرح الذهني، الذي يكتب ولا يمثل.

والتركيبة كمنهوم في النتيجة -أما إذا هذا التنازع الدولي المرفوع والتركيب المتواصل مع حركة اللازمي الجمعي (أي ليس مع مكوناته الطبيعية أو الثقافية). فالخصائص في هذه الحالة نتيجة عضوية جمعية وأبست شامراً فصيلاً على أساس الإقليم أو العنصر أو العائلة الروحية أو السياسية. يتطابق عند هذه النقطة مفهومنا للتركيبة والشمولية. باعتبارهما «مفهومين متلازمين». لا علاقة لهما بالانطواء أو الانكفاء. أو الصنوع أو التطويع الثقافي. يمثل المشرق العربي المعاصر (في كل بلد) بحدود أصليته. لم يتغير أبداً عرصة لهذا الحق البدائي الدائرية (بمعنى الشمولية) ولا الانتساب العولمكروي (بمعنى التمايز العنصري). تذكر من هؤلاء الرواد: حامد ندي (مصر)، صليبا موهبي (لبنان)، فاتح مدرس (سوريا)، شاذل حسن (العراق)، بايه (البحرين) عمانية عالم (المملكة العربية السعودية)، أنس الشيوخ (البحرين)، محمد أحمد البراهيم (الإمارات)، أحمد بركات (الأردن)، محمد داسمي (الغرب)، فريد تويكي (تونس)، وغيرهم كثير. يتجاوز أضافاً لا يسمح ضبط الصلابة المذكورهم.

يشبه ما قلنا من إرادة الخصائص الثقافية لدى الشعوب - مسألة الاستعمار الثقافي - ما نتجنا من عمليات انقراض الأمكنس الحية (والتي تقدر بحوالي المليون ونصف في المتوسط) للثقافة الأمازيغية أي طوبى فترة ما بعد العداوة). على مدار الأعداد القليلة الباقية من العديتان، ودرجة العداوة، واتوابع الفهود والصقور وغيرها

لا تشكل ألباناً من العداوة في ما بعداً في عداوة الأمازيغية التي هي أصلها من إرث هذه الإثنية

الهوامش

- (١) من ١ إلى ٦ تشرين الأول للعام ١٩٩٩. FNUC-FNUC International de Paris Contemporary
- (٢) Frontal: مجلة في الفكر والسياسة، وتكررت تحت المظلة الجيوغرافية الجديدة باسم Frontal de l'Est. في ١٩٩٨ يطرح مجلة جديدة في الدنيا
- (٣) حياة الفكر الحديث - من الصيغة - (السوية بالعربية)، «بيت الفكر» منشورات الفهرات للإعلام العربي، القاهرة - عام ١٩٩٩
- (٤) سحر في حياة الفكر الرابع عشر العالمي، منشور، مهم، نشر على منار بعض منشورات في الفكر، المنشأة رقم ١٤ من الفهرات إلى بطلان
- (٥) «الإسلام والفكر» - منشور، فهد، «فهد الفكر» - منشورات جهر الفكر - دار البيضاء، ١٩٩٨. منشورات أخرى

مكتبة الفكر الفكر

لغة الفن التشكيلي في القرن العشرين

د. صالح رها

ARCHIVE

عرف الإنسان المنطق وهو البداية الحقيقية لمنطق المعرفة والفكرات العقلية، والتي قادت الإنسان إلى تركيزات حضارية متعددة ومتغيرة، ولولا هذا المنطق وتوظيفه كادرات للمعرفة والتفاهم ما كان التعبير عن رغبات الإنسان واستيعابه لأفكار أخيه الإنسان. وقدرة الإنسان في التعبير تنقسم إلى قسمين:

أولاً: ما يخص التعبير اللفظي، أو أدوات التعبير الرمزية التي تسمح لمنطق التفاهم بالظهور بعد أن كانت أدوات الإشارة الإيمائية مرحلة من المراحل البدائية في حياة الإنسان، والصيغة الأولى منذ خلق الإنسان تعتبر بمثابة الانطلاقة اللغوية الأولى، وبذلك صار الصوت أو علم الأصوات أول تجربة للإنسان في التعامل اليومي مع زميله الإنسان، وبذلك نشأ الحوار والتفاهم الذي تسبب في بقاء المجتمعات الأولى. وهذا الصوت الذي صدر من الإنسان في أول مواجهة له للطبيعة لخواصه منها حيث لم يكن

د. استاذ بكلية الفنون، معلم التشكيلين السابق - جمهورية مصر العربية

يعلم عنها شيئاً. هي صرخة مدوية تحمل صفتين: الصفة الأولى، وهي علامة التعجب (!)، أو بلطفه الأولى على سماع صوته تأكيداً لوجوده. والصفة الثانية، وهي مناداة الطبيعة، بحثاً عن المجهول الذي كان يراد به في هذه الوحشة الكاسرة، ومواجهة لعالم الغيب الذي لا يعلمه، واستطراداً لما هو بداخله في مناداة شيء آخر يبحث عنه ولا يعلمه.

ثانياً، وهو ما يحس التعبير العضلي النظامية الجسم البشري، أي ما يحس مطالب هذه العضلات من الحركة التي تمثل السير أو القوي أو السعي نحو الهدف عن مثله ومطريه وسنانه. فادارة التعبير العضلية التي تسمح ليكتايزم الإنسان، البته، استطاعت أن تخطى جزءاً من مطالبه، أو بالمعنى الأفضل تحقق تداخلة الجسد والروح، والتي سوف أقوم بشرحها فيما بعد. فبعد الآية المنظمة في التركيبة العضلية، التي تقسدت بعد ذلك إلى علم عيسية جسم الإنسان، هي إحدى الميولات الجديدة في حياة الإنسان بعد أن انتشرت العلوم الهندسية وترجمها من حقلها متحدة

ثالثية التعبير العضلي، أو بالمعنى الأنظم (التعبير الهندسي)، وهو البداية الأولى في ممارسة الإنسان لتحقيق مطالبه الأولى من الألفة بغير البركة (محاولة التمسك بالفراخ لاعتاقه ومطامها، وأول عمل قام به الإنسان هو التشكيل، فشكل ما يربح راسه بعد أن كان قد فهمه بقلبه، وأول ما أيقنه أن يشكل من القزوي، أو الرمل داخل كهفه، أو من الأثاث وسنانه بغير راسه اليه). بعد هذه اللحظة أدرك الإنسان الأول أنه هناك أدلة تساعد على صنع مطالبه وفهمها، فاحسبته القلعة من مائل ومطرب.

فكانت يد الإنسان وأصبعه وأرجله هي الأدوات الأولى التي ساعدت على استمرارية وجوده على الكرة الأرضية. ومع هذه المطالب القلعة صنع الإنسان أول حضارة عرفها البشرية، وهي حضارة الطين. فبعد أن أدرك الإنسان أنه في حاجة إلى شيء ما يحمي به لثامه من الأتوار والتهابيح صنع ما يشبه الكهف محاولة منه التشكيل محلياً، بطل بها الماء داخل الكهف، عندما يكون في حاجة ملحة إليه، ومحاولة الأخرى في صنع بعض الأدوات ليحفظ فيها مأكولاته، والمحاولة الأولى له في استخدام يده لكي تكون وعاء يستعمله في شرب الماء، لم تحط الفكر الكافي من الحفاظ على هذا الماء مذاك. وما جعله يفكر في طريقة أخرى، فصنع أول إباء، وقام منطوقه على حرارة الشمس ليكسبه صلابة، ولكن سرعان ما أدركت هذه الصلابة بصعوبة وخس الماء فيه، إلى أن انتهى إلى اكتشاف النار، وبذلك أمكنه حرث هذه القلعة، وهي التلوي (الطيني) فتشالكت وأصبحت خامرة على جبل الماء.

وبعد ذلك العصر مع تطور عقل الإنسان وتغير تفكيره، واكتسابه للخبرات المتعددة في مجالات مختلفة، بدأ عصر الزراعة، وتكوين المجتمعات الصغيرة التي تحولت بعد ذلك إلى أبنم ودويلات، وبدأ استخدام لوظيفة العقل التي هي الشرارة الأولى في انطلاقته بهجاب كلاً للتعبيرين: التعبير اللغوي، والتعبير العضلي. والتعبير الثاني هو الذي ساعد على تشكيل مكونات حياته اليومية، والتي استمرت إلى يومنا

عند، وقد يتجاوزها اليوم في هذا العصر المتعد بالعصرانات العقلية والفنية الجديدة. والتي تكشف كل يوم جديداً وذير عقل ويطور الحياة. وانتشار وسيلة لغة اليد، واستبدالها بلغة العقل من مطلق أن العقل هو الصراع الأساسي لكلا التعبيرين ويحول هذا العصر الجديد والمصنوع طبياً، والذي استطاع الفكر الكافي الذي ملك الإنسان من اكتشاف أصناف البحار والمعادن المعدنية الأخرى، والذي حاول يدعى إلى معرفتها مؤمناً بأنه المطلق الوجود الذي يحاول السيطرة على مجرياته بيئته، وينظمها ويحدد تراثيها من أجل مصالحة ووجوده

واستطاع الإنسان من خلال نموه الفطري أن يحلّق أكتفاء فاقمت حياته السابق، ولم يكن هذا العلم الذي يراوده يسيراً، بل دفع ثقله ثقلاً مستمراً، ولهذا اللغات الاصطناعية خير دليل على هذا.

وطبقة أن نعرف أن وظيفة لغة التعبير «الحروية التصطوح» هي إحدى النتائج الهامة التي ساعدت على الوصول إلى هذا التقدم. وبموجب كان هذا التباين الزبائني للإنسان - في طوم التعبير بالتشكيلة وأماطة اللغوية - خلق اللغة الطبيعية أو «لغة النطق» هي السمت المباشر لكل معارف الإنسان. وفي شتى علومه الإنسانية والرياضية وغيرها من وسائل المعرفة

ومما خلقه الإنسان ومفهوم التعبير الفكري (التصطوح الفكري). يتصارع بين مفهوم الشكل الثابت في الطبيعة، وبين مفهوم التعبير المتغير. ولقد بدأ تأثرت التعبير لم في مستويات تشكيلة يعبر بها الإنسان عن رغباته واحتياجاته النفسية، والتي ترتبط بسلالة المعرفة الاحتجاجية. والتي تحولت إلى مصطلح تعبري يرتبط بالرمز الشكلي مثل الرشم وغيره من الرموز التشكيلة الاصطناعية، والتي كانت لها دلالات الخاصة بمعنى معين وتكونت جديدة - ولذلك كانت اللغات القديمة مثل اللغة «الهيروغليفية» أقرب إلى التشكيل منها إلى اللغة المعروفة بها الآن

والإنسان في بداية حياته كان ينطق بالإنشابة أو الرمز الرسومية والمكتوبة - ذات المصطلح الثابت والذي تعينه وأصبح أساساً لفهم ومطلق اللغة - وانتشر الإنسان لغات متعددة يستطيع بها التعبير عن متطلباته، وهي لغة التفاهم بينه وبين الإنسان. ولقد تعد اللغة بتدورها الأساسي في نقل المعرفة وفكر الإنسان من مكان إلى مكان، ومن معنى إلى معنى آخر، والرمز من ثبات اجروية اللغة التي تعينهها ويطلقها عن ظهر قلب. هذا التمثل البسيط لفهم اللغة أو (لغة المصطلح) هو الذي ساعد الإنسان على تطوير نمط ادعائه ومتطلباته، وبرزت اللغات بصماتها على الكثير من التعميرات اليومية التي كان يستخدمها الإنسان في ذلك العصر

ولدت لغة الشكل (أو لغة اللون التشكيلة) بتكويناتها الأساسية وعناصرها الرمزية التي تشابه لغة المصطلح، والتي قامت بتميز أساسي لغة المصطلح فيها مثل: اللغة الهيروغليفية (الصورية القديمة)، واللغة الصمائية ولغات حضارات بين النهرين - إلخ. وأنواعها المختلفة مثل عنصر الخط وانواعه اللون ودرجاته، والمساحة، والفرم (الشكل) أو الهيئة والصورة والمجم البصري، كل هذه العناصر الأساسية هي الجذائل عن اجروية لغة المصطلح.

وهي مصور ما قبل عصر النهضة في أوروبا ويعدّها إلى أن جاء القرن التاسع عشر بمسيراته الاجتماعية والثقافية، فخصصت لهذا الشكل للتفسيرات المعنوية والتوضيحية أو السردية - التي مارستها عادة من جوانب التأثير لومسة هذا في المنطقة العربية - لثلاثية محددة يستلزمان بها من فترات قصة أو رواية سواء كانت هذه القصة أو القصص التراثي شرحها عن طريق الفن، وبذلك استفاد رجال التفكير الأوروبي من هذه الأفكار التي ساعدتهم على توضيح الدين المسيحي وعلى العكس من هذا لم تأخذ القصة الإسلامية بعدد القصور في القرن، أو في صدر العظيمة الإسلامية إلا من خلال اللغة العربية وقتها وبفترة التوضيح التي بدأ، فلم يخلط الفنان الإسلامي بين لغتا القصة (لغة القصة أو لغة التشكيل) وساعد على هذا (القرآن الكريم) في تفسير رؤية الطبيعة المجردة، وخصص الفن الإسلامي للتفسيرات الهندسية للمنشآت التي يبرزت معالم بطورها، وروايتها الطلائع في فهم الطبيعة، ومثل على هذا كيف رأى الفنان العربي كونهة الزهرة، وابست هذه الزهرة التي تراعى العين المجردة، وبذلك استفاد الفنان العربي القديم أن يحصل أفكاراً ثابتة ساعد على احترام لغة التشكيل وإدراكها الفعلي بين الخط بين كلا اللغتين وعلى التقيص من هذا ركزت حصراته العرب في فترات محددة من تاريخها على استخدام الفن التشكيلي كإداة في توظيف (السيرة والنبأ) وأحياناً بين العنصر المروية التي يحفل وعناصر رجال الكنيسة والسلطة الحاكمة في تلك الفترة، ومن مطلق استخدام الفن التشكيلي لكي يوضح ويشرح قضايا الدين وأخرها من التفسيرات الأخرى.

لقد خصصت اللغة التشكيلية للفن التشخيصي والتوضيحي والديني على أن العمل الفني التشكيلي (السيرة والنبأ) عليه أن يكون مخرجا وواضحا مثل لغة الخط، لكي يحفل بروايات رجال الكنيسة، ولا تقوم هنا بمصداقة هذه الرؤية المعية خلال هذه الفترة الرئيسية، إلا بالنظر الذي يسمح لنا بمناقشة الفسحة التي وراءها، ويفسح هذه الأفكار داخل إطار الخط الفني بعدد من الرؤية الشخصية، فهذا احترام كلي لكل هذه الفنون وتلك الأداة طوال فترات التاريخ، وتوضيح لجمال رؤيتها الخاصة، ومع الخطب الشديد على مفهوم واحترام هذه المصداقات والفسحات التي أفاد العالم من خلالها الفكري.

وإذا هذا لمست في مجال مناقشة لغة وبنائها، أو الخوض في معاليز الفترة العربية، فمدر الامتياز التوضيحي والتفسير، وضرب مثل على مصداقات ودراسة مناهج اللغات وبنائها من أجل التفرقة فقط مع لغة التشكيل (أو الفن التشكيلي)، والاستعانة في بعض الحالات بالهولاء الشائعة في فروع المعرفة الإنسانية القصيدة بضم اللغة مثل العلوم الإنسانية ودراسة الأساطير وطم النفس ونظريات «سيولوجيا اللغة».

وإن الاستعانة بالفن التشكيلي لكي يوضح ويشرح قضايا الدين تعتبر تعاملاً في حلقه من حلقه التاريخ - فهي استعانة وليست لغة عامة - ولهذا السبب، خصصت لغة التشكيل لفهم التفسير والتوضيح، وعلى طبع هذا لم يكن الفن في المصداقات الأخرى، فما توضيحها إلى حد ما، مثل ما كان عليه في هذه الظروف الاجتماعية، التي حصدت فيها الفكر الأوروبي للعصر الكلاسيكي، وعليها أولاً أن تتعرض للمشكلة المعنوية التي تتعزز حولها «السيولوجيا»، وهي موضوع لغة التفسير بين اللغة والعلامات، ويحذر ما بدأ أن يوضح مفهوم العلامات أيضاً ولهايتها داخل المجموعات التي يمكن مراستها

عالم الفكر

فيها. إذ أنها لا تستطيع أن ترمي قواعد النظرية دون القيام بذلك. ويعتقد أن هذه الدراسة البسيطة والقصيدة لابد وأن تبدأ بالأنشطة غير النظرية (العلائقية) ويصبح كل علامة وطبقية ظاهرة. أو مسئلة من الأخرى، كما هو موجود في نظام إشارات المرور الصورية المستعمدة في الطرق

فناحية الوظيفة هنا هي كلمة مصورية. وتتصل الخلط بين الشكل واللفظ علامات النظام في التعارض القومي بين الأخضر والأحمر. وهي تمثل الأبعاد وبماض هذا التعارض مرحلة وسيطة. فاللون هنا يمثل من نطاق الرمزية اللونية (أي الاصطلاح) معتمداً هذا الاصطلاح القوي بطرح مقام عروية اللفظ. ولذلك يخرج هذا النظام من قائمة الفنون التشكيلية. ليعرف من تحول رمزية اللون إلى اصطلاح لغوي ذي معنى متعدد. قد يتسبب في خروج اللون من التصوير. ويؤكد الفن حواره وبذلك الحسي وإشعاعه النفسية الأخرى بالرغم من أن اللون هو أحد العناصر الأساسية في لغة التشكيل. وهذا المرح لا يصلح من كلاً الظهور. نظر ما هو غلط شتيل واسترجاع للتعبير الأول في مقدمة هذا البحث. وهو المزج والخلط بين كلاً الفنون (لغة التشكيل). واللغة اللفظ) كما كان في الحياة الأولى للإنسان.

ونكتلها على هذا أن اللغة سابقة كانت. وبالإنها الأولى لغة تشكيلية. كما كان الصوت هو أيضاً اصطلاحاً رمزياً لغوي أو مدلول. ونكتلها على هذا بصير **المنطق** في بعض الأحوال. ولكنه ليس هو قاعدة أساسية يعتمد عليها في نظرية اللغة. وهذا يعني استناداً في القواعد

ومنذ تلك الوقت ظلت مختلفاً هذا الفكر عالمياً. فالتشكيل التشكيليون. وتلك الفن والمهنيين والفنون في مجال الرؤية التي تعبرها عليها. وبماض خطا يفسد في مفهوم الفن القوي. كما ساعد هذا الفهم من أن يرتبط الفن التشكيلي بالقرابة التوسعية (أو التفسير الأيسلامي) لمفهوم التشكيل. وأصبح الكثير مناً يخلط بين كلاً المصطلحين. أو بين الفهمين في اللغة. وبهذا تعويتا على قراءة الصورة والنمط. ومطالب الفنان دائماً بالتفسير. وتوضيح المعنى الذي من وراء أن وراء من خلال هذه الترجمات الفكرية والارتداد التي تعويتا عليها وتعلمتها. وانفصلت عن مفهوم قدرة اللغة التشكيلية في التعبير عن نفسها. وأصبحت التفسيرات والتجاذبات القوية على العمل الفني على حساب القدرة الفنية العالية. وأزاد أن تزايد منها المعاني القوية فقط متناقصين عن أساسيات اللغة التشكيلية الأولى والبدائية في التعبير. ولذلك طرأ اكتشاف الفنون الدالية والفنون الفنية أصبح أنها كانت قوتها تعبرا من خلال العصر النفسي في أوروبا. وأخص بالذكر هذه الفنون الأوروبية. التي اعتمدت عليها الحركة الحديثة في أوروبا بداية من سيباستيو. وسانيش. والمدرسة الوحشية ونحوها. والتي أضافت نضوجاً فكرياً وتعبراً عالمياً في مداهات الفن المعاصر

هذا الأمر الذي جعل الكثير من الفنانين التشكيليين يخطئون في التركيب الأساسية لمفهوم الصورة كأنهم يكتسبونها طرفة المصطلح القوي. بحيث يضعون عناصر الطبيعة أو الأشكال البشرية في محيطهم في البداية سواء بملقدها. أو محاولة إيجاد شيء لها. فيخرج العمل الفني من نطاق الإبداع إلى التقليد. أو محاولة فهم في الأشكال التي تراها العين لكي تكون بعيدة عن التقليد. لكن ذلك يقع في نفس التطوير. وهو شر الشغل الذي داخل محيط الإنسان. وهم قدرة في إضافة

عالم الفكر

المجدد. ولعل هذا العالم المحدث اليوم يترافق التفكير، وتعدد أشكاله الفنية ومدارسه ذو الكسب، الحياة العامة تصبغاً ونظراً الحياة الإنسان، وبغيراً من أجل خلق حياة أخرى بعيدة عن هذا الواقع الزمان الذي يعيشه الإنسان في حياته اليومية

وهناك لنا طيلة هذه المراحل التاريخ الكبير بين هذين الظهورين المتناقضين مثل المدارس الفنية الجديدة التي أكدت على لغة الشكل وتدارت على إظهارها إلى أن صادرت هي الأخرى في حالة من الانقسام الكلي عن الجذائير. وقد أكدت على لغة الشكل ومستوى الوعي أو (المضمون) من داخل التركيبة التشكيلية كما كانت أبعد اللغة التشكيلية سابقة في هذا الظهور بالنسبة للفنون البدائية والفنون الإسلامية وغيرها من الفنون القديمة في شرق آسيا وأفريقيا، ومع التطور الزمني وبخروج الفنان من السيطرة الإقطاعية وسلطة رجال الدين، استطاع الفنان أن يميل للتشكيل أداته السليم والصحيح، وبخروج من يولده السيطرة على أفكاره وأعلامه تحت مظلات وروايات السلطة الداروجة العارضة والمذمومة المسلوقة

واليوم يحرص الواقع الجديد لتدبيراته ولأدب من التواجهة ولزوم التشغلي عن التدريس الأعمى لكل مقولات الفنون القديمة التي عاشت في الماضي والآن من عصرها، ولكننا بلدت عفاً والعالم يتغير، وقضايا الحياة تزيد إلحاحاً. وفكر الماضي أداته متخللة ولابد من رصد الواقع المتغير واستقراء أحداثه وفهمها فهماً عميقاً في صلب، أيام كالشعلة الحديثة غير مذمومة السلف، وإن دعوة العقل هي التي تعدد صورة الفكر والحر في هذا العصر، ولم يعد القديم شكله السلف أو يأتزاد التراث بغيره من جديد، فكل محاولات الرجوع إلى السلف ذات باطلات الخراج

الجزء التطبيقي لظهور لغة الفنون التشكيلية

البداية الأولى: (مثال ١) في لغة التشكيل تستخدم النقطة كـبداية

أولى في تشكيل العناصر الأساسية وتعادليها في الطبيعة، انطلاقة أو جري، من العزيمات، والعزيم، يعتبر البداية الأولى للحيلة، أو هي البداية الأولى في تصميم الأشياء، أو تكون بنيتها، فهو عبارة عن مجموعة من نقاط متحدة، فشكلون أجساماً، ومن خلال الجزيء المصنعي يتكون الجسم الكلي

الانطلاق: هي إذاً بداية لكل شيء، وقد تكون هذه النقطة مرتبة أو

مبعثرة من خلال صوت (صامت) لا يسمع وإنكته يرى، فيتحول هذا (مثال ١) نقطة الصبح الزهري الذي لا يرى إلى إيقاع في تحريك الشعور الداخلي الذي تراه العين

وتتصنع هذه النقطة الزمنية لجمال البنية الاجتماعية التي تؤثر بالذاتي على خلايا العقل فتستجيب كمنطوقة مرتبة (إيها صبح داخلي صامت نهاروي قد لا يشعر به الإنسان إلا من خلال الممارسة والتدريب) (Visual Training)

كيف ندم رؤية الانسلاخ، تتم رؤية الأشكال (الأجسام) أو الأجسام من خلال استحضار الصور،



السطح، أو انعكاسه على هذا السطح. والفيزياء الصوتية المرسلة من خلال الأشعة الكونية، أو من خلال الأشعة الصناعية الصادرة من بكرة حوس، صناعي مثل (التيارات الكهربائية) وغيرها من مصادر الأشعة المختلفة، ويكون لها قوة الإرسال الإشعاعي. وتتم هذه التيارات الضوئية من خلال صغرات جهاز الإصدار (العن) مارا من خلال الشبكية (retina) وتوضيح كيف يعمل هذا الجهاز. وهو جهاز الإصدار. طبعا أن معنى فكرة بسيطة من عمل العقل مع جهاز الرؤية حيث إن الرؤية الحقيقية هي العقل

مثال (٢) مجال الرؤية

واليس العن، لأن جهاز العن جهاز مروري يسمح بتدوير الضوء فقط وتسهيل الرؤية من طريق هذه التيارات الضوئية التي تتحول إلى موجات كهربائية تسجل داخل حقلية العقل والبرايه اللاشعورية. وعند كونها مرة أخرى، وهي نفس الطريقة التي يمر بها الإرسال التليفزيوني من حيث الاستقبال والإرسال. وتتميز هذه التيارات الضوئية (الكهربائية) إلى جهاز الاستقبال مرة ثانية بعد إرسالها على شاشة التليفزيون.

وتخرج إلى كيف يتم هذا التسجيل المرئي من خلال المسود والإصدار. توجد الشبكية بزاوية العن وهي لا تتعدى سطح حاشياتها. ويختلف هذه الشبكية بوجود ما يسمى بالشبكية (Cone)، وهي أوعية يتسرب الضوء من خلالها. وكل هذا يعمل صغرة منظمة، أو فرقة (فرقة) من حاشية تفصح وتتعلق طبعا لاحتياج المسود للرؤية ويطلق عليه (Chamber).



مثال (٢) مجال الرؤية

وبسبب هذا الإشعاع على هذه الشبكية ويرسل خلال قنوات أو شعيرات ملبقة جدا لا يمكن رؤيتها بالعين المجردة، ويصغره الإشارات الصوتية الذي يتم سقوطه على هذه الشبكية فتدفع ماردا (الاستشعار) التي تساعد على حمل تيارات الضوء إلى قنوات ومطابق خاصة (Synapse) لتطبيقات الرؤية، والتي يتم تسجيلها إذا أردنا الرجوع إليها مرة أخرى لإمادة الرؤية الداخلية المنزوعة بما فيها من مطويات بصورية حركية.

ويجهد الشبكية (Cone) شعيرات متصلة، أو قنوات متصلة إلى (العن) وهي قد تتعدى العين شعيرة العين مشوية.

وهي حالة الظلام أو عندما تفتتح الشمس يعمل الظلام لعمل العين على موجات أخرى غير الشبكية

الذكورة، بلغيمان (Belt) بجانب هذه الطائفة، وتحتوي على مليونين من هذه القطبان التي تساعد على اتساع مجال الرؤية والسماع لأكثر كمية من الضوء. إن تقلل العين المساعدة على الرؤية القليلة، ونحن نشاهد تغير بعض الحيوانات أثناء الليل لانتساع مجال الرؤية في الظلام، مثل القطط وبعض الحيوانات الأخرى. وتتر هذه المعلومات (التربية) من خلال الرؤية البصرية، وتختلف عنها في حالة السمع مثل التيسبي وغيرها من طيور الأصوات.

ويشبه جهاز الكمبيوتر مع الإنسان في أسلوب إستقبال المعلومات وانظاراتها وإخراجها. كذلك يعمل التلفزيون بنفس هذه الطريقة، فمسلطة التلفزيون ماضي (لا عبارة عن صورة منكبة لشبكة العين لإعانة تصحيح الصورة والتعديات المرسلة عبر الأثير.

هذه المعلومة البسيطة في التعريف، بتكيفية وطبيعة العين والخلل واتصاله بالخ يمكن أن يعود إلى البنية الأولى وبشكلاتها

المنطقة هي بداية لكل شيء، أو المنطقة تتكون المنطقة من نقاط صغيرة وتتوالد منها عدة نقاط ثم تصبح خطاً في طبقة تصنعها (مثال (3) أ-د). وتتكون منها أيضاً إندارة ومنشقات الأقواس وغيرها (مثال (4) أ-د). ويمكن تصحيح المنطقة في إطار مربع أفضل لتشكل نقي من خلاه أو التفسير (مثال (4) أ-د).



مثال (3) ب- المنطقة

مثال (3) أ- المنطقة



مثال (1) ب: الدائرة ومشتقاتها اللونية

مثال (1) 1: الدائرة ومشتقاتها اللونية



مثال (2) ب: التذهيب

مثال (2) 1: التذهيب

الخط المستقيم) هو مجموع نقاط متصلة تكون خطاً مستقيماً (مثال: (٦) ا ب ج)

والخط المستقيم يتوزع حسب مساحة الساحة التي يشغلها ويتغير إرساآت وتعبيرات هذا الخط من خلال مسكه متغيره وشدة لسماعه اكبر - والتغير الكوني في الخط المستقيم واخره من المنطوق يختلف في إرساله بالنسبة للخط الكوني بلون اخر

الخط المنكسر - خط المنكسر فيه زوايا اتجاهه بحيث يصبح له شكل اخر وتعبير خاص به (مثال: (٧) ا ب ج)

الخط المنحني - وهو خط مستقيم اصلاً ينحني لإحداث فكرة تعبيرية تسمح بالقراءة في عرج الخط
الخط المائل - وهو خط مستقيم ينحني إلى أن يصل إلى درجة عالية من الانحناء تساعد على وجود أشكال جديدة منه (مثال: (٨) ا ب ج)

القيوس والدائرة - وهو الخط المستقيم في حالة الانحناء حول نفسه مكونة قوساً أو دائرة (مثال: (٩) ا ب ج)

المساحة - هي عبارة عن شكل حيز على السطح له طول وعرض، أو مجموعة خطوط تحصر مساحة تبدأ من ا إلى ب - (مثال: ١٠)

الضوء

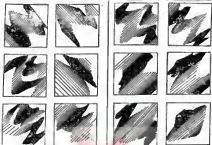
(١) الضوء الطبيعي الشمس (بؤرة ضوئية ثابتة) مسوية

(ب) الضوء الصناعي الكهربائي، وما شابه هذا الضوء الصادر من بؤرة متحركة من صنع الإنسان، ويتغير بسهولة، ويمكن التحكم فيها

اللون - الألوان الأساسية والاشعاعية ومستلقاتها، واللون الناتج من المزج، ويطلق عليها الألوان المركبة، الحصول على نتائج لونية متغيرة، وانكسار الأشعة التي ينتج عنها اللون الذي يمثل اللون فوس مزج، واللون له إضاءاته وأطوال إرسالته، ويختلف اللون في هذه الإضاءات طبقاً للوجهة الإرسالية، أو تأثيره بأسطح حاكسة (مثال: ١٠)

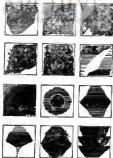
المجموع هو الطول في العرص في الارتفاع three dimension (الأبعاد الثلاثة)، أو الشكل الذي يشغل حيزاً في الفراغ، ويمجم الأشياء، والفكرات الطبيعية مثل الجبال ذات الثلاثة أبعاد (مثال: ١١).

المجموع الضوئي - هو المجموع الناتج من أثر الضوء، على الشكل مكوناً مجموع ضوئي، يمكننا رؤيته بالعين المجردة - أو هو على الشكل - ويتكون هذا المجموع من الضوء، المساقط، ويمكن تغير لون المساقط من بؤرة الضوء - ويتغير المجموع الضوئي نتيجة لتغير بؤرة الضوء وزاوية انكسار الضوء، وقد يقل المجموع أو يكبر المجموع (مثال: ١١) إذ يمكننا التحكم في الأبعاد الضوئية وأبعادها، ويمكن عمل أبعاد ضوئية دون (شكل موجود) من أثر الضوء، وتكون الأبعاد منه (مثال: ١٢)



مثال (٢) جد النمط المستقيم

مثال (٣) ١ النمط المستقيم



مثال (٤) جد النمط المستقيم



مثال (٧) ب الخط الفانسي

مثال (٧) أ الخط الفانسي



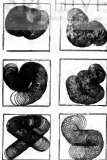
مثال (٨) ب الخط المثلثوني

مثال (٨) أ الخط المثلثوني



مثال (۹) ب: القوس

مثال (۹) ا: القوس



مثال (۹) ج: القوس والدائرة

1



مثال (١٩)



مثال (٢٠)



مثال (٢١)

الجملة التشكيلية: وهي العناصر البسيطة أو عنصر واحد منها أو عنصران، يمكن أن تكون مجموعة جملة معقدة (مثال ٦٢)



مثال (٦٢)

النظرية التشكيلية

بعد أن يدرس الطالب لغة التشكيل في تفهم هذه العناصر مستمدة أو متفرقة سوف نتوصل على جعل مقبولة من حيث قدرة التشكيل على الأثر الفكري
يتضح من هذا أن اللغة التشكيلية هي لغة صاعدة تنسج الأبعاد الإنشائي، وهي ليست بالفرادة القوية، أو استخدام مظهر الكلمة اللغوي في صناعة الصورة، وأن هذه اللغة هي صورة صامتة داخلية غير مسبوقة

هنا يتضح أن الآلية التنظيمية لقوانينها هي الجانب الآخر الآلية الفنية وإذا أردنا أن نطلق من لغة التشكيل واللغة اللفظ، و القابل بينهما نجد أن عناصر اللغة التشكيلية:

- ١- اللغة
- ٢- الخط المستقيم
- ٣- الخط المنحني
- ٤- الخط المنحني
- ٥- الخط الطولي
- ٦- القوس والدائرة
- ٧- النجاة
- ٨- اللون
- ٩- الشكل
- ١٠- الحجم
- ١١- الحجم الشكلي

مجموعة الاجزومية اللغوية او لغوياتها التأسيسية

(ب ت ث) مجموعة عدة التتبع بذاته في لغة الشكك تتوزع المنطوق بمثل اللغة المنطق

(ج ح غ) مجموعة

(د ذ ر ز) مجموعة

(س ش ص ض ط ظ) مجموعة دوا لطاقة على الطبيعة ترى ان تركيبة اي شكل هي الطبيعة او غيرها لابد
ان يتوافر فيه شروط اللغة التأسيسية

(ط ظ) مجموعة

(ع غ) مجموعة



ملاحم من الحركة التشكيلية الحديثة في تونس

علي التواتي *



ترك تعاقب الحضارات المختلفة على البلاد التونسية أثرا شتق بما
شهدته إفريقيا القديمة من رقي وتقدم عبر العصور، ويلبس المنطق بين
المتاحف والمواقع الأثرية في تونس مدى ثراء الأثر الفني في العمارة
والنحت والفسيفساء والصناعات الحرفية منذ عصور ما قبل التاريخ إلى
العهود الفينيقية والرومانية والبيزنطية، إلى العهد الإسلامي، وكان تونس
بأكملها متحف كبير يزخر بالأوابد والشواهد من كل عصر. فبعد البواكير
الأولى لنمو أشكال ثقافية بدائية فيما يسمى بالحضارة الففسية، برزت
المنجزات الفنية (العمارة والنحت) لحضارة قرطاجنة الفينيقية، كمنصة
لغائل الاتجاهات الجمالية السائدة في الشرق الأدنى وإفريقيا (مصر وبلاد
المغرب) خلال الألف الأولى قبل المسيح، وفي خلال العهد الروماني تمت

* كاتب هذه السطور محامي

وازدهرت مدرسة «إفريقية» للفصيحساء، وأدعت بفضل تعدد اتجاهاتها ووفرة منجزاتها، الرأى المتماثل المعروف لهذا الفن. وقد أسهم العهد العربي الإسلامي في إراء التراث الفني بإبداعات متميزة تحمل طابع التنوع والاتساع على الاتجاهات الواردة، مع بروز رؤية تشكيلية خاصة مثل مايشهد بذلك الفن الإسلامي المبكر في العمارة والزخرفة، وكما تراء في جامع عقبة بن نافع الفهري في القيروان.

ورغم أن الحركة الفنية الحديثة نشأت في تونس على علمها الثقافة التقليدية تمتد تأثير التيارات الفكرية الغربية، غير أن التراث الجمالي العربي الإسلامي كان دائما قيمة مرجعية لإبداع الفنانين التونسيين. يستقى الكثيرون من بعض عناصر أعمالهم، منذ بدايات التجربة التشكيلية مفهومها الحديث، حتى وإن استلهموا في الأساس إلى رؤية جمالية غربية. ومع تطور الحركة الفنية التونسية برزت اتجاهات أخرى حاولت الارتباط على محور أكثر عمقا بالتجارب الجمالية، وبدأت تبرزها على مجموع التصورات الفنية الإسلامية

وبالإضافة إلى فنون العمارة والرسم العربي والغربي التقليدي والسماعات العرفية والتقليد وغيرها، ظهر خلال القرن التاسع عشر وحتى جدهم العشرين، نوع الرسم على الزجاج، وقد كان شائعا في بلاد كثيرة على سفوف البحر الأبيض المتوسط. وبعد هذا الفن الرأى محاولات الانفتاح على التجهيزات الثقافية المعاصرة، كما ويشتمل في أسس الجمالية على تأليف بين التأثيرات الغربية الحديثة من عصر النهضة الفرنسي، بين عناصر مستقاة من التقاليد العربية الإسلامية في الخط والرسم

بدايات الفن الحديث

خلالما للرسم على الزجاج، وتقاليد الرسم العربي استندت إلى قيم جمالية وروحية جماعية، برز التعبير الفني الحديث بالتصو الفني مخرجاً من رؤية ذاتية فردية تنزع الفنان في مواجهة التوحدة ككلية خاصة على العالم. وقد بدأت بوليفر الرؤية الحديثة في تصور الأفراد والأشياء الذين اعتادوا تكليف فنانين إيرانيين، فصار تصور شخصية لهم منذ بداية القرن التاسع عشر، وتزامن ذلك الزواج بالصور مع تحول تدريجي في خط الحياة الاجتماعية حسب النموذج الغربي كما تراء في العمارة والقياس والتكثيف وكان الترحوم احمد بن محمدان النصف الثاني من القرن التاسع عشر) أول رسام تونسي يمارس فيه حسب التقاليد الغربية في مجال التصوير الشخصية على الأخص.

ولكن الرسم الشخصي وبغية من التطلعات التشكيلية الحديثة ملكات انتشر في تونس، لو أنها بقيت مقتصرة على التصوير، وكان لابد من إبداع علاقة جديدة بين الفنان والجمهور نشأت حركة فنية حديثة بمعنى الكلمة، وقد نشطت تلك العلاقة بظهور مؤسسة «الفنانين التونسي» سنة 1949، وهو معرض هي

عالم الفكر

سبوي السبي لمجد حاجة ثقافية شعر بها المستوطنون الأجانب، وهذا له أثر كبير في نشر الممارسة الفكرية والفنية، وكان الإخبار الأول الذي طورت فيه التجربة الفنية التونسية.

افتتح المعرض الأول للصالحين التونسي يوم 17 مايو 1965، أي بعد 12 سنة حاداً من قيام نظام الحماية الفرنسية على تونس. وكان للتعليم مؤثرات عميقة وطنية تعمل آنذاك على إعطاء بعد ثقافي في المصهور الفرنسي بكل النشاطات الاقتصادية المؤسسة الاستعمارية ويحضر نجاح تلك المعرض الأول على تنظيم معارض أخرى، فاصبح الصالحين التونسي ظاهرة دورية سنوية، وأدت نشاطه إلى مبادئ استقلال البلاد، حيث استمر تنظيمه حتى سنة 1985، تاريخ انطلاقه نهائياً من النشاط.

استفاد الصالحين التونسي في السنوات العشرين الأولى من وجوده لمبار الاستقطاب الفني الذي اكتسب صبغة جديدة في إفريقيا الشمالية (الجزائر وتونس) بعد ضغطه في أوروبا وتأثير من الفنون الحديثة كالرسمية ثم الانطباعية. وكانت الرؤية والأساليب التي تتحكم في الصالحين تشتمل على دمج الفنون التقليدية والحديثة. الميزة للفكر الاستعماري، ولم تبدأ التجارب الحديثة الأولى في الصالحين إلا قبل الحرب العالمية الأولى عندما عرض سنة 1917 هذا من أشكال فنيي الطبيعة الفرنسيين لمثال القبرت بلاكوز، وهاري لورنس، وأنداء أخرى من أعضاء الصالحين الفرنسيين الفرنسيين. وقد نشط ضمن الصالحين التونسي، وطوال الفترة الحديثة حتى الحرب العالمية الثانية، بين فنانين من الأجانب منهم المهندس الفني الذي تأسس الصالحين سنة 1917 حتى وفاته سنة 1977، وأرنست مروج الذي شغل طويلاً منصب مدير مدرسة الفنون الحديثة، ومندالكريم موسى، والكسندر روجانوف، وبيير سيغالون، وهنري دافودي، وجوزيف لوبي، وأنطونيو كوريرا وآخرهم.

الرواد

وهي هامش للمعارض السنوية الفرنسية، أو في إطارها بدأ الفنانين التونسيون الأوائل خطواتهم مثل الترحيم الهادي الشياشي وهو التونسي الثاني بعد أحمد بن مصطفى في ممارسة التجربة التشكيلية. على أنه من الخصائص الطارئة فعلاً أول وسام معترف بالفن الحديث المعاصرة إذ كان يتكسب بهمة، وإن كان يحوز القاطل المياض مع المصهور العريض لانتشاعه عن تنظيم معارض فردية. ويعد الهادي الشياشي وبني هذا الوهاب الجيلاني الذي بدأ بعرض في الصالحين بداية من سنة 1917، وحتى قبل الحرب العالمية الأولى، وهي الفترة التي طار فيها تونس إلى فرنسا، حيث أقام طوال حياته وساهم طويلاً في نشاطات معروضة مارس مع أسماء لامعة في سماء الفن العالمي مثل: موندرياني، ديكتاسو، وسوتون، وشالغال، وراكين وغيرهم. وكان هذا الوهاب الجيلاني قد بدأ مراحله الفنية في أوائل القرن في مرسى غدامس التونسي بدهي مباشر، وذلك قبل إنشاء مدرسة للفنون الحديثة سنة 1922. وإذا كان هذا الوهاب الجيلاني هو أول تونسي مسلم يشارك في معارض الصالحين، لم يكن له باني حاملاً لاسم مدرسية البادية، ولاتمس في اتصاله الفنية الباقية أي مؤثر على الانتماء إلى البنية الثقافية التونسية.

والى جانب الجاهلي القبطاني الترنيط كرواص من شخصية بالوساطة انشائية طليعة، والجيجلاني عبد الوهاب الذي تطوّر رؤيته خارج الحقبة التونسية، يبرز بعض التركي كختم شخصية من بين الزوايا. إذ كان لثيوبة بعد الأثر في تشكيل الملامح النيرة الحركة الفنية التونسية ولمعها فيما بعد. ويعد ذلك أولاً إلى افتتاحه ميدان الإبداع متكاملاً معه. وتأسيسه رؤية فنية عظيمة إلى تعامل تطواني مع الواقع الخاص الحقبة التونسية، في صيغ تصويرية بسيطة، ولكننا على صلا وثيقة والمداولة. بعيداً عن الوسائط الانشائية الاتباعية الشائعة في أوساط المستعمرين الأجانب.

المعنى

ولد يحيى التركي سنة ١٩٠٠ ببلدس، واضطره المرض إلى الانقطاع عن دراسته الثانوية، فاشترك في سلك الموظفين، وتوجد ذكرا أول مساهماته الفنية سنة ١٩٢٩ في صالون الشريط، وترجع أول مشاركة له في الصالون التونسي إلى سنة ١٩٣٢. وقد أخذت أعماله تقدم التميز القوي، فحرسه الفني الجميلة تعرض عليه منحة دراسية، وأقبل بغير العرض ذكرا، وظلته في إدارة الأمانة. ولكنه لم يلبث أن غادر المدرسة بعد بضعة أشهر، فغضلا حرية التعامل الثقافي مع الاستقلال والأولان في البيئة التونسية، على التزام طواعه المدرسة الفنية الأكاديمية.

لم تكن ممارسة الفن في العصور السابقة انما هي وسيلة للتعبير عن المشاعر الانسانية، فبالرغم من ان
 ابناء الشعب الذين كانوا يمارسون الفنون لم يكن لهم اي دور في المؤسسات السياسية، ولكنهم
 اصر على مواصلة الطريق لتحقيق طموحاتهم الفنية واسمعت بذلك طرقة جديدة سار عليها الفنانين الذين
 جاءوا بعدهم ممن تأثروا بمسرحياته من العلاقة بين القويمة والبيئة، وصرخوا على نهجه في ابدان الابدان
 كعاشقين مطلقين على الساحة الفنية

يُسلم لصنوبر محبس القركي الحيلة التونسية بالسلاطة والطبخية المترجمة عن خلافة غير متولدة بالحيلة. كان يعمل حيا كثيرا لخدمة تونس العتيقة وأهلها الذين مثلهم منبوذون في أعمالهم اليومية في السموت والخفقات والأموال، في صرح تعدد الأثران الصريحة البهجة غير أنه لم يكن يهتم بالثقافة، وكان كل هذه أن يجر جسورة مرة وأهلها مطفحة عن حسن صنوبر بالسمات.

والقاضي اثر يحيى واصلين لشيوخ التلمذة منه صولجا في الكفاج من اجل فتح افق الاجماع العلم
التوسيع. ومن هؤلاء: عياض العزير بن واصل، وعلي بن سالم، وحاتم المكي، وعقار جابر، وعطار
وهم اول العناصر المكونة للحركة الفكرية التونسية. واستلم يحيى التركي ذلك لقب «ابي الرسم
الفاي».

كان لكل شأن من هؤلاء الرواد شخصية خاصة به، ودرس خطوطا عرضية لتطويراته الخاصة في طلب الحرية التشكيلية بتونس. فقد حاول المرحوم عبد العزيز بن وائس التكملي سنة 1967 التعبير عن عالم خاص، من الفضايا الطبيعية، والاشهاد بخلق الصنعت، وتبرز فيه المادة القسمة للالوان المصنوعة

عالم الفكر

كعصر أندلسي في بلاد الفرنجة، بينما جهد علي بن سالم في البحث عن عناصر من الثقافة الفقهية الشعبية التي شكلت درجة الصلة الحديثة بالثقافات القديمة. وأبحاثا أخرى متأقيد القويم الشعبية على الرجاء، أما عالم الفكي فكان شخصية قوية ومشغولة لا تستقر على الظاهر فهي وقد مارس على امتداد حياته الفنية أساليب مختلفة وتغييرات متنوعة مختلفا من الاتجاهات الفنية إلى الأداء الخطي العنيف، ومن الأحرار الواقعية إلى التعبوية إلى ما فوق الواقعية، مروراً بمحاولات في الفن البدائي، كما مارس أيضاً الفن التشكيلي كالنصير وطابع البريد، وصمم أزياء العصابة والظفر.

عصر فرحات

بعد عمار فرحات المولود سنة 1914 سجل من أكثر الشخصيات في تاريخ الحركة الفنية التونسية إن لم يكن الأكبرها عند بعضهم، وهو فنان عصامي مارس في أول حياته مهنة صبرى، وعرف الصرمان والبطانة، ولكنه ظل طوال حياته مخلصاً لكل جمالية مدعى بكل جهده إلى تطويقها في نقشة الواقع الاجتماعي. وقد تمت تجربة عمار فرحات في الفن حياة حافلة بالتحفاج والعطاء الإنساني جعلته يفرج من وعده كواحد من أجيال الطقة النيرة إلى مرتبة كبار الفنانين، ويروج عالم عمار فرحات بين رؤية واقعية للالتقاء، وبين صور غريبة حادة يسهل فيها **الفسار والزمن**، وتتصل الزاوية عليه بلحرجته المباشرة في بيئة الفنية المتغيرة. وبهذا كان **بهاشي من أرواية اجتماعية** مثقفة، وخاصة طبقة العمال، والانتشار الصغار والتوسيعين الزخرف. وفي المقابل يصر عمار فرحات أحياناً على **الكان** دائماً ويرى، ومنه كل معنى العلاقة والتشابه ويجعل الجملة في كرف.

عمارة بيش

إن عمارة بيش المولود سنة 1918 مكنة عامة في تاريخ الحركة الفنية التونسية وبفضل تخطيطاته المتينة والتصميم والحمية، وقد بدأ يعرض أعماله في المعارض التونسية سنة 1944، حتى سنوات ما بعد الحرب العالمية الثانية. ثم هاجر بعد ذلك إلى فرنسا، واشتدت إقامته هناك حتى بداية الستينيات. وفي سنة 1976 أقام معرضاً ضخماً لأعماله في القاعة البلدية للفنون جمع فيه أكثر من مائتي عمل بين رسوم وتخطيطات كانت بمثابة التمهيد لشاره الفني طيلة أكثر من ربع قرن. وفي نهاية التخطيطات عاد عمارة بيش، وقد أصبح فريسة اليأس، والقلق إلى فرنسا حيث وضع حدا لحياة.

الجيل الثاني

ينتمي أغلب الفنانين التونسيين من الجيل الثاني إلى مايسمى بمدرسة تونس، ومدرسة تونس، هي أول جماعة فنية تضم فنانين تونسيين في تاريخ الحركة الفنية، وإن كان مؤسسها في أعقاب الحرب العالمية الثانية، فناناً فرنسياً يدعى بيير بوشمارل. وقد انضم إليها من القرواد بعضى الفرنسيين وعمار فرحات، ومن الجيل الثاني خلال بن عبد الله، وعبد العزيز مرمي، وهي من الألف، وصفيّة فرحات، والزيور التركي، واليهادي التركي، وإبراهيم المسحات، ومن الجيل الثالث (الذي مرّ إلى الوجود بعد الاستقلال)

مجلس الصنوعي، وعهد القادر فرجى، والتمثل بها الطيرا الشعبي من زكوة، ويتميز كل فنان من الصاعدة بمسار خاص، ولكن الأهمية على التعلق حول صلة من الرؤى الصاعدة، وهم يتعاملون بقدر كبير من الانشغال والتصلب من أجل مدرسة تونس، كثر الصاعدات فاعلمنا، بحيث التزاول نقطة على الساحة الفنية بخلاف صاعدات كثيرة أخرى، ظهرت بعداً ثم انضمت لانتشارها إلى التتبع

ورغم اعتماد أهداف جمالية، وصيغ تشكيلية محددة ومشتركة بين أعضاء الجماعة، غير أنهم تواصلوا من خلال الممارسة إلى إعطاء صورة عامة مشتركة من الواقع تستند إلى حس خاص يفرجه عن تعلق بالقيم الجمالية والعاطفية للبيئة التقليدية والثقافة الشعبية، وعن تشييد القرائات التي ويحمل هذا الطوجه فعاكزون مثل بعض الفرنسي، وصغار فرحات، والزجير التركي، وعهد العزيز فرجى، وعلى بن الألف، وصديفة فرحات

إن تأثير القيم الفنية التقليدية يتكسب بها شكليا في أعمال فرجى وابن الألف، فالأول يحاول إعادة اكتشاف جماليات المصنعة الإسلامية ثم التخليد، في فترة متلاحقة إلى استلهامات الحياة الباطنية الشعبية، أما الثاني فيحاول التخليد عن الرسم على الزجاج - والشدة العريش - وبمختلف تقنيات الحرف الشعبية وأشكالها، وهكذا ينسج زهير التركي شبيبت الواسطة على رواية عالم حقيقي، إنساني ومشترج، مستوحاة في أغلب الأحيان بالمثل الموجود من أي حادثة لونية، ويتناول الزبير التركي عالم بطورة الفيلسوف الشعبي المطبوعة بمحضر المصنوعة التي لا يفسد - يد يد - إلى حد الإكثار في التشهير

ويستحير خلال من عداها من البيئة والتشكيلات الجديدة المتفرقة لشكلها، وأحاسيس معاصرة، طبع كانت ومنسججات، الحوات، والواقي، ملاصق، وبطي يتزين بها عالم خياليا تسلكه نساء جبيلات، يجمعون بين مقاييس الحسن البيرونية والعربية، ويخلق خلال من عداها عالم المصمم هذا على ٧ سحابة البحر وورقة السماء، بعدها إلى ما وراء جبل موفرين، هي عرض خليج تونس، لقد كان لموسى تونس دور هام في تطوير الفن والتعريف به، وأصبحت تقاليدها عاكسا الاستقلال في أواسط الخمسينيات، وعلى عداية الستينيات، متداخلة في الألمان مع مايفي أن ينهض به الفن من تعبير عن القيم الروحية والذاتية للبيئة التونسية

جيل النضيد

لقد فصل بخطر الصاعدين مثل حاتم المكي والهادي التركي، رغم انشغال هذا الأخير إلى «صاعدة مدرسة تونس» الخروج عن التصوير المعتاد والظلال باعتدال الانتماء الثقافي في الفن مشروطا بتحويل قيم الحياة إلى القوة في إطار حداثي سودي أو وحشي، وكان هذا الموقف منبها لظهور أراء، جديدة بين الفنانين الشباب في بداية الستينيات، وبخاصة الأسس الجمالية والتقنية لصاعدة، مدرسة تونس - ويرى فنانو الستينيات أن التعبير عن الهوية الثقافية الوطنية ينبغي أن يغير بعداً عن حالات التناغم مع البيئة وأن يحلق - بالمسورة - تجاورا للمصنوع المكانتي لظهور الحياة اليومية، بتكثيف الفنان من التصوير الحر خارج الجدران، والإفادة من التجارب التشكيلية العالمية لغرض التقدير من أولئك الفنانين وينجمون إلى التجريد والتعبيرية والتسريالية وغيرها، وهكذا يركز مصمم على البحث عن رموز الحورث الفني وبلاكته

عالم الفكر

وتسيطر على الاتجاهات الجديدة الرغبة في التوحيد والتجريب، وتبرز صفاتي التحول والتغيير كقيم أساسية في العمل الفني.

التجريد

قام التجريديون القومسيون بحملة أساسية في تاريخ الحركة الفنية، وهي مصادمة التصورات القديمة، والتمسك على فكرة استقلالات جديدة حول أهداف الفن التشكيلي ووسائله، وسامحوا في إيلاظ جس الجمهور الشكك على التيارات الصغالية الممتدة ومن الملاحظ أن التجريد بإثارة الفضول قد أيقظ حركة على الوسط الفني في مجتمعه، إذ أنه أثر مباشرة في الفنانين التشخيصيين الذين امتنعوا ويأخذون أهمية متزايدة للمصداقل التشكيلية المبرهنة، ويحتلون أكثر بوسائل الإيجاز والتعبير التكويني، وإن لم ينظروا من مواضيعهم التقليدية

ورغم بناء الاتجاهات التجريدية الناجية، وخاضعة للتجارب السائدة في الغرب، فإنها أوزت عدة شخصيات عامة في فوس منها الفنان الهادي التركي الذي بدأ حياته الفنية متأقرا بماكسون بولوك (التعبيرية التجريدية) ثم عارز، ويكوز في أحياته التالية، واستلهمه الشكاف الماهي، ولكنه اكتسب مع الزمن شخصية مقصورة لتسلي امتثالها من معادلة التفسير من حلاته خاصة بين عالم الواقع والتجريد باستعمال دلالات رمزية للألوان (أصفرًا على الجرس السوفوي

ومن التجريديين القومسيون ذكر الصبيب شبل، وهو من تشاروا التجريد في صيفه الأكثر طاء، دون أية إشارة، بعدة ألوانه، إلى الواقع، ويصني رصا بن الصب كداد إلى الجبل نفسه، ويظهر في تكويناته عناصر ملقية تصفي عليها مظهر اعتاد متكاملا مع جس ملين درجات اللون الأزرق، ومن التجريديين أيضا عمر بن محمود في مدالاه، وإسماعيل بن فرح، ومحمود الكوسي، وحبيب بوهانة، ورفيق الكامل، والتمثال هذا الأخير أهمية خاصة في الاتجاه التجريدي لقيمها الممتدة أولا ثم لتقليدها في بعض الفنانين الشباب من تلمنوا عليه في مدرسة الفنون الجميلة، وتكوين أعماله في فترة ما بإحاطة اللون وتبدو أشكالها كالماتمة في فضاء، يذكر معالم الخطية الحية، وانتقل الفنان في نهاية التسعينيات إلى صيغة تجريدية جديدة تقوم على تكوينات أكثر إمكانا وصرامة في الخطوط والألوان، وتعاول الإفادة من تكوينات التفسير

والى جانب الفنانين المقلدين تبادا إلى التجارب التجريدية مثل الهادي التركي، والصبيب شبل، وغيرهم نجد فنانين آخرين مارسوا التجريد في فترة أو أخرى من حياتهم الفنية مثل خليفة شلويدي، وعمر بن محمود، وعادل طندوش، ووداد طاهرة التجريد في الاتجاه مع نهاية التسعينيات تمت تأثير قوة التشخيصية بلوا في أعمالها المختلفة كالتعبيرية والتشخيصية الممتدة والفن الطري، ونظلي حد من الفنانين في بداية الثمانينات من التجريد، من بينهم حسن السوفوي الذي جرب الأسلوب «العلاماتي»، ثم انتهى إلى تشخيص تقليدي يخلو الأمثال الواقعية في صلب مادة لونية شدة، وانتقل رفيق الكامل إلى أسلوب على صلة بتجارب التشخيصية الممتدة، واليوب لرتد، وأما الحياة اليومية من خلال رصد

بعد من ظنوا أن التصوير الفوتوغرافي وفي بداية العشرينيات عادت العودة إلى التجريد بظهور تجربة بعض الرسامين مثل نور الدين الهادي، ورشيد الخفاج، والحبيب بونا، وسامي بن عمار. في إطار بواقي مشهد الذي كان له دور خطير على امتداد عشر سنوات. في تجديد الممارسة التشكيلية كما ظهرت في التسميات بعض التجارب التجريدية ذات اتجاه انفعالي (السماء مشرقة) أو ذات بنائية عاكسة (السلج).

الاتجاهات الناصبية

في بداية الستينيات، وموازاة التيار التجريدي برزت محاولة من الفنان نجيب بن الخوجة لإصغاء التجريد صمغا مطبق بإضافة عناصر من التراث التقليدي. وانطلقت في إثر تلك التجربة تجارب أخرى لفنانين يمثلون المحيط الطيفي من العناصر الزخرفية والزخرف العربي في بناء التوحة. واتخذ الأسلوب الناصبية الجديدة إلى الاعتراف الشبه بين الحيز الجمالي الحديث ذي البعدين وروح الحيز العربي الإسلامي. وانقسم في مجملها إلى اتجاهين مثالي يمثلها خاصة نجيب بن الخوجة، واتجاه حروفي من أبرزه نجا مهداوي.

نجيب بن الخوجة

يرتبط تجربة نجيب بن الخوجة ارتباطاً على مستوى الارتباط بالمدلول التشكيلية العالية من خلال موقف نقدي إزاء التجريد، «الأكاديمي» مثقفاً كان يمارس في تونس، ومحاولة الاستغناء من العناصر التراثية في الخط والعمارة الإسلامية في حيز جمالي ذي بعدين. ورغم أسلوب الفنان على موضوع الفنية المعمارية لتدبيرة كمنسق وإخراج. وتتكون الصيغة الأكثر شيوعاً لهذا الأسلوب من هيكل يعتمد على علاقة ثابتة ومتكررة بين الخط المتعني والخط المستقيم في تكوينات توحي بتسلسل الخط الكوفي الهندسي والعمارة الإسلامية.

نجا مهداوي

بدأ نجا مهداوي تجربته مع التجريد والوحدات الهندسية. ثم انشغل في بداية السبعينيات إلى حروفية متأثرة في بداياته بعمل الرسام الإيراني حسين رنجا رندي. ورغم أن نجا مهداوي حرص على عدم الانغماس وبعضهم يعرف العربي مركزاً على التأثير المصري للتكوينات، ورغم أن هذه التحويلات تصل إلى حد استئناس حروف وعلامات لا وجود لها في الكتابة المعروفة. ولكنه - مع ذلك - وعلى ما يبدو يتقارب الخط والزخرفة الإسلامية فهو يحافظ - صراحةً - على أسس الحيز الجمالي التقليدي، ويحرص على الظهور التشبهي. ومنه التفرعات على نطاق واسع.

والنفس إلى التيار الحروفي ففانين آخرون مثل محمد صمود، ومحمد الزواوي، مع العلم أن فنانين آخرين جربوا الحروفية بصورة متقطعة. وفي مرحلة أو أخرى من مساراتهم الفني مثل علي بن الآغا، وخليفة شلتوك، والهادي الكائن، وغيرهم. ويصلي إلى الاتجاهات الناصبية فنانين انطلقوا من التجريد.

وانتهوا إلى أسلوب تجمع بين حرية البناء التجريدي، وبين أسلوب التشكال والرموز المتشعبة من اقتراحات الزخرفي الإسلامي، أو من الصداقات الصوفية الشعبية. وقد انقضى إلى هذا الاتجاه - في مرحلة ما - عدد من الفنانين من الشباب مثل علي الزينادي، ونور الدين الهلالي، والمصعب بيضا وأخرون.

التجارب التشخيصية الحديثة

ورغم أن التجريد كان أهم تجارب حول الستينيات في مواجهة جيل معوية تونس، السابق. فقد ظهرت مع ذلك اتجاهات تشخيصية محدثة طرح علاقات متجددة مع الواقع. واتسع فنانين مثل محمود السويدي، والمصعب المصدي، واليخسار الأعصر، بصورة أطر المصاحبة التشخيصية الحرة في طبيعة اهتمامات الفنان كما اتسع بذلك التجريديون. ولكنهم - مع ذلك - رفضوا تحليل عناصر الواقع ونماذج التماثل في صياغة اللون، والفرق بذلك سقطة جديدة على عالم التشكال، يطلب عليها الاختزال والذاتية. وتحمل أحيانا إلى تقوم التجريد. وأوضح أن التشخيصيون الجدد، يرفضون مبالغة التجريديين في تحليل الواقع، كما يرفضون لهذا التوجه الاحتفالي والمكون التشخيصية المبالغة والمبالغة - في نظرهم - لدرجة سطحية إلى العالم. إنهم من خلال الشخصية والسياسية والتشخيصية الجيدة والحق الشفوي، يحرصون صورة تشخيصية أو تأنيدية للواقع حسب **مبدأ الفنان الذاتية** بحيث تتداخل حقيقة الوجود الخارجي للأنشطة، بواقع الأثر الداخلي.

وأحيانا تلعب التشخيصية بطرق الأثر الداخلي كذا أراد. وقد استعان فنان في إحدى مراحل عمله. وقد ساهم في الاتجاهات التشخيصية الجديدة فنانين من أجيال سابقة. عرفوا بأسلوب أكثر محافظة. ومن هؤلاء، حاتم الذي عندما جرب في مرحلة الأميرة تشخيصية حسنة لدرجة الصلة بما يقول الواقع. وكذلك عبدالعزيز غريفي الذي تخطى عن أسلوبه التقليدي للتأثر بالمشاهد الإسلامية للأنحراط في تجربة حرة خارجة عن الوفاة والاتزان السائد عند أبناء جيله، ومعبودة عن الطبيعة المباشرة، والتشعبة للروح الشخصية، ومذكاة بالظن الذاتية وتصويرات الأفعال. ومن التشخيصيين الجدد، عامل مبدع يحلم مكشاة المساحة في فضاء شفاف، واستحضاره لأجواء مكشاة شرقية، ومبدع الوهم للشيء، والظاهر القديمي التكوين في مرحلة ما والآبائين فرنسيس توكيز. والمصنف الفني في أجزاء الجسامة المظلمة المكشاة والمضاهات. والمصنف بين عصر الذي يصل عالم النظم والتجارب بالقطعة الإنسانية اللازم.

وهناك مجموعة أخرى من التشخيصيين يتابعون حلما ذاتيا متطوعا عن التماثل المباشر بالبيئة. كالما يتنو ويظهر خارج الزمن. مثل عالم اليخسار الأخضر الطرح على القراءات الشاعرية. ومناظرات فنيي بن والكر المذكرة بمشاهد الشاعر الألماني ماريه وأهل ويلك. وروسم فضاء الزواجر المتشعبة بين رؤية عجاتية، ووجد فوكونغرافي للمشاهد الواقعية. ويظهر التريكي الحفار المعروف. وقد انتقل إلى الرسم لبروي عاتقا فوريا للمناظر فيه مسالك المصور والنبات والجماد. في رؤى شعرية تجمع بين الذاتية والفرمين. وتبين في معالجة التشكيلية إلى التصوير الشخصي وإلى باول كاي. كما ذكر شطون حلامي

من بعد العملاقة ذات التخطيطات القوية، وأجزاء الانتظار والأسس المصطنعة على عالم محمد الأمين سامي، واستبهارات أحمد المصري الجانحة من التمثيل الأكثر إبداعاً وبين عناصر مبعثرة من واقعته اليومية. وبغف من أعداد طفولة الناصية، وتلك الغنية أحمد المصري في لزوج الحركة الفنية التوسعية من كونه يجمع بين اللقائبة المصير من علة الزاخر بالأشياء، وبين معالجة تشكيلية هي من التفتيح والانتقال بحيث نجده في مصاف كبار الفنانين في تونس وخارجها

الرسم الطقري

يحتل الرسامون الطقريون اتجاهاً على غاش الأساليب الفنية المسماة، ويعكس أعمالهم اعتمادات متنوعة - أحلام ذاتية، وصور من الواقع الاجتماعي - ويحتج إلى الهوية الثقافية واستغلال بالحياء العائلية. وأهم ممثلي هذا الاتجاه في تونس البغدادي شنتير وعلى القرماسي، ومحررة عطاب. وهو الذين القيراري. ويشكل الرسم الطقري إضافة هامة إلى التزيين، والممارسات التشكيلية من حيث يتفرع. من رؤية متعمدة من الأسلوبية الفرنسية، ومن الالتزام بالخط نظري إلى عصبية الطقريين، وتطور تجربتهم خارج المؤسسات الأكاديمية لتتبع رؤية المشيدين منهم لفساداً وتقاراً لاستيعاب مظاهر طريقة من الحياة. **والاستراتيجية حلول تشكيلية** لتدور أحياناً بأفرد، وهو ما يسميه كاندانسكي «الواقعية القامري» التي تعطي الأثبات، إلى معالجة لا توجد في الطبيعة، ويبدو عالم البغدادي شنتير الأكثر استهلاكية تشريفة، **التمثيلية الطقريية** حيث أيا أن عدم بتقصية شاكات أوهامه، واستبهاراته من تصور مدق في الألفية

ملاعب المعاصرة في الفن

يلتفت الفنان التشكيلي باختلاف اتجاهاته وإيديولوجيا وفيه ليدالية تقليدية تعتمد الساحة المخططة القوية كواقع لوحيد للتصوير، غير أن تحولات حيلة له طرأت منذ عقود على معنى الفن وأهدافه فانتقل من محتاج مادي، يقدم الفنان إلى واقع أكثر تعقيداً يمزج فيه الوجود القومسي الذاتي، الفنون بالحركة المبدعة كحلولة، ويخرج ضمن علاقة بالبيئة يكرر للفكرة فيه دور رئيسي. وهكذا يتحرك الفن الإبحار من الواقع البصري إلى طرح مفاهيمي تعاليم، متحولاً من تمثيل الأشياء إلى مقصدية، من خلال اعتماد تقنيات، وتقنيات، وغيرها. وقد اشتهر بحداثة الفسيفساء ممارسة ذات أبعاد مفهومية تشبهية بالانفصاف إلى موضوع، حيث اعتاد تقديم عروض لا يسمي بالشعر الصوتي، وهو عبارة عن أصوات عذرا لآلعي لها، وإيجاز مقصدية، لتشكل حيز العرض على نحو غير متوقع، وقد نجده في تلك نقائق الطقريين مثل خالد بن مطهر، وباحية الجلالسي، وباطمة الشرفي المصدي، كما حاول نور العيس الهادي، ويوشيد الطحاح في إطار واقعهم «شهود» تحرة بنية (الأربعون طابقاً) تتوزع فيها مقصدية، شاملاً شغل كامل حيز القوالب، واعتمد موشية المتواجذ فيها وعموز القاروج الفوطايسي القديم مألوف، القرائي والشعرية الصوفية

تقنيات أخرى

توارث المحدث حتى الآن على تقنيات الرسم نظرا إلى استقرارها بلوفر تصيب من جود الفنانين ضمن الحركة الفنية الفرنسية فالتقنيات الأخرى كالنحت والعمارة والفنون التشكيلية والسجادة ليست لها سوى مرتبة ثانوية في مسار الحركة في مجرموها. ويوجد ذلك إلى أسباب تاريخية اجتماعية وإقافية عند الفترة السابقة للاستقلال كان النحت هامتها في تظاهرات الفنانين، ثم أن تكاليف إنتاج الأعمال الفنية القليلة نسبيا تعوق انتشاره بين الفنانين فضلا عن إغراق النحت للتخصصي للفنانين تاريخية في مجتمع مسلم وإذا استثنى فنانين اثنين أو ثلاثة، يعرفون أعمالهم في فترات متباعدة فإن النحت ينتج غالبا إلى إنتاج بعض النصب والمنشآت العمومية مما نادر وإقامته القليلة ومن الفنانين التونسيين يذكر خاصة الهادي السلي والهاشمي ميزون، وبعض الرسامين الذين تحولوا إلى النحت مثل: عمر بن محمود والوزير التركي. ويبدو تجربة الهادي السلي المتوفي سنة ١٩٩٤، الأهم في هذا المجال، حيث كان رائد النحت في تونس والأثرى شهرة من بين الفنانين، وعاش طوال حياته إبداعا نقائيا لهذا الفن. ونسجه في العمارة والعمير التيموري المصغر، وكان عمله ذا معنى تطويعه إذ أعطى طاقته بالإنجازات عديدة النحت بحيث لم يجد أعمالا للتشاور لأدريس كثيرة منذ وولان إلى اليوم

ولذلك الأمر يختلف فيها يتعلق بالعرف، على الرغم من عراقة البلاد التونسية في صناعة الخزف والخزف إلا أن تلك العرف لم تجسد بأمر وحده نظر إبداعية جديدة انظروا بنوا بمجتمع اقتصادي في التراث الفني، ومنذ ذلك بذل عن سحر السجادة والنسيج، وقد يكون العمل المصنوع من الطرازين والتسليجين في الحركة الفنية الحديثة وأصعب مبادئ إلى عدم القدرة على تجاوز ذلك التراث الهائل الذي لا يزال يحافظ على تقاليد حية إلى اليوم في المصناعات الصخرية الشعبية، ومن أهم مثالي الخزف الفني في تونس الفنان خالد بن سليمان، والهاشمي البطل، ومحمد الهادي، وعائشة الفولاني. أما السجادة فتشكل صفة فريدة، ومحمد مزاج.

هذا الاعتماد بالخمر الفني في تونس منذ سنة ١٩٦٦ مع معرض منظورات إبراهيم الصمداء الشعبية، وعلمت هذه مجموعة من الفنانين التونسيين أساليب الطبع الفني، من بينهم خليفة شلوت، ومحمد بن مزاج، ولؤي القوي، والهادي القيوان، وقد تميزوا بالخمر في مدارس كالتخصصات أساسية، أو تميزوا فيه بمراد فاعلية فسيحة، مثل فورية البورسوي في الفترة ما بين سنتي ١٩٦٢ و ١٩٧٠، ورغم أهمية الطرازين التونسيين في مسار الحركة الفنية، ورغم جهودهم المتواصلة من أجل التعرف بأساليب الخمر الفني، فإن المصنوع لا يظل بسهولة على ما يقدره فنانا متعمدا، لا يقدري قيمة العمل الفني الأصيل. كما أن وسائل توزيع المنظورات ظلت بسيطة ومحدودة، فاستثناء إبراهيم الصمداء الذي أمكنه نشر ثلاث مجرموعات حفرة هي «الجائزة الهلالية»، و«مطير»، و«السماكة» فإن بقية الفنانين اكتفوا بطبع نسخ محدودة من كل منظورة يسمونها

ويهم إبراهيم الصمداء في منظوراته باستلهام الروح الشعبية في تقاليدتها، مخرجا عنها أساطير

يستند قوله وأصله من تعظيماته المنسوبة والبدائية. أما مصدر من مخرج فإن حالة وترد بين مفهوم مداني، يترك كل الحرية لتعريف النماذج في تقاطعها مع الإحصاء، وبين حيز أكثر إحكاماً واتزاناً، وإن كان لا يخلو من بعض الانفعالات. ويبدو لمؤلف التركي أكثر جموحاً وانفعلاً في مثله التمس بالتطورية والقريب من أعلام الطفرة في حين تتحرك شخصيات النماذج الإنسانية عند الهادي اللان في الجواء محنة مدانية.

بعد مرور وهاد القرن على بداية حركة الفن الحديث في تونس، يبدو الإبداع التشكيلي كعنصر أساسي في الواقع الثقافي التونسي، ويبرز ذلك من خلال النمو للطرز لعدد من الفنانين التونسيين، وبعد التعرض الفردية والجماعية، ولعل نراه الصاحة الفنية والجمع إلى تصاغر عوامل عديدة منها: حرفة تقليد الفن الحديث، ومجهود القوة في مساعدة الفنانين، وتوفير مؤامسات أكاديمية خاصة مثل العهد الأعلى للفنون الجميلة بتونس، والعهد الأعلى للفنون الجميلة بصفاقس بالإضافة إلى عدد من العاهد الفنية الخاصة.

لقد اكتسب الفنان التونسي شعرة طوية في ممارسة الفن الحديث، وشكل أعمالهم تراثاً ساهم إلى حد بعيد في إثراء الحياة الثقافية في تونس، ولا يمكن المحافظة على تلك المناسبات إلا بواسطة الحوار الجيد، صيغة اقتراح بالواقع الراعي للفن، العالي التماس مع المصاحبة على ملامح دائرية، وتوفر رؤية نقدية لمسرح التجارب الحالية لتخرج لها من الفارق العنادي إلى تعقيد جديد، من مهمة الفن في تنمية المجتمع، ومن دور الفنان كعنصر فعال في بناء مدينة المستقبل.

قائمة الأعمال الفنية وعناوينها:

البرواز

(١) علي بن سالم الكوير

(٢) همار ارحمان، سويل المطاير

الجميل الثقافي

(٣) حلال بن عدالة المناء

(٤) الربيع التركي شطبة

التجويد

(٥) الهادي التركي، توكين

(٦) حسن السبلي: لزوم عتسي

(٧) السبلي، شميل: تكوير

الاجتهادات الفاصلية

(٨) نجيب بن العوجة: مدينة

(٩) نجا مهدي: كتابة على يد

(١٠) مهدي الكوي: تراث

الاجتهاد التشخيصية

(١١) منصور السبلي: مرآة

(١٢) غلامي بن زكوي: الملاك

(١٣) احمد المجوي: علم -

الرسم الخطي

(١٤) المهدي شلوان: العروس

ملاحق المعاصرة في الفن

(١٥) نور الدين الهادي: تكوير

تقليدات أخرى (الخط)

(١٦) إبراهيم الفصاح: الحانية البوذية

(١٧) محمد بن طاج: عروس

(١٨) فريد الزركي: مطوية

(١٩) الهادي القبان: رجل وامرأة

الرومانسية، والاستشراق الفني، والتمصر النصف الأول من القرن التاسع عشر

د. محمد الحديدي

ARCHIVE

ثلاث حلقات يناقشها هذا البحث: الرومانسية، والاستشراق الفني، والتمصر (Egypomania) (التعلق بالمصريات) في مصر خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر. وعلى الرغم من دوران هذه الحلقات الثلاث في تلك مصر كمصر إلهام، إلا أن منابعها كانتجاهات فنية وطريقة معالجة تعود للغرب، وهي حلقات كما ندرك من تتبع المدارس الفنية الغربية منفصلة كل بمفومات خاصة، غير أنها من الطبيعي أن تكون أيضا متصلة بحكم التتابع التاريخي.

وهي أيضا متداخلة بحكم الحوارية الإبداعية التشكيلية فالرومانسية كان من مصادرها الاستلهام من الشرق بعامة، وثاني مصر في المقدمة فقد كانت في مطلع القرن التاسع عشر بوابة الغرب للدخول

إلى الشرق.

وأخرجت الرومانسية فيما أخرجت استشرافاً غنياً كان أحياناً تسجيلياً فما، وكان في أحيان أخرى إبداعياً خالصاً، ومهما - أي من الرومانسية والاستشراف القضي - أو من نواحيها ظهر، «الهرس بالصريانية» Egyptianisme - أو ما أرموه بالمختصر خاصة بعد أحداث شماليون قبل وصوله لصور وبعدها، وكان هذا الشجار قد بدأ غامضاً منذ عصر النهضة الأوروبية

بداية الاتصال بين مصر والعرب

شهدت مصر في الربع الأول من القرن التاسع عشر بداية الاتصال بالغرب، وبدأت مرحلة صراع داخل الطبقة المصرية المتعلمة تعلماً دينياً ظهر جواً بين الإيجاب الديني بالفتن الغربية، وبين مشاعر دينية مشروطة تنفر من الصور والتصوير أي الرسم وتضعه في قائمة الكفر. مشاعر صدرت من فتاوى وأراء حاكمة من رجال الدين، تراكتت لعدة قرون تجد في الرسم طروجا من قواعد الإسلام. وبالفاتي كانت مجلة المصريون من إيجاب الغرب بقرات ورموز القرامعة أجدادهم، والتي كانت في نظر المصريون - فليحاً لمولهم بها لانتظامهم عليها - تبدو مستهجنة، وتعدّ لعشرون الكرام والمسلمين أو أنها حجابية في تصوير العوام عن الجس والسامط

وهي صدمة القامة في عصر انداك من في الرسم بمجلة كتاب يوسف مصر - فيقول.

«سئل أن نحدثها من قلة معجزة المصريون المحدثين بكل ما يتصل بالفتن الجميلة، ولكن بشئ علينا أن نقول كلمة إلى أي حد يذاع عقل هذا القبول في موضوع الرسم والتصوير نتيجة للاعتقادات التي صاحبت الدين الإسلامي» إذ سرور يوضح ذلك كثير من الأحداث التي وقعت أمام أعيننا، أكثر مما نوصفه الأكار أو الأراء التي يمكن أن تقدمها

كان الأستاذ ربحو Rigo الرسام وعصر الجميع العلمي المصري، قد بدأ سلسلة من الدراسات حول صلاح السكان. وقد كان وصول قافلة القوية إلى القاهرة عام ١٧٩٩ مرحلة طيبة بالقصة له، بمعنى الإسكان بها، وكان قائد القافلة عبدالكريم على وجه الخصوص في بلد المظفر بقوة اللامع القوية المرتفعة على وجهه، ومع الأستاذ ربحو في أن يخدمه إليه بأجراء الطود، وبعد محاولات طويلة - كغيرها ما انقطعت - جاء عبدالكريم إلى الرسم في حراسة (١٠-١٦) شخصاً من مواطنيه، مع كل الاعتبارات التي يمكن أن يقوم بها رجل ملتزم بأنه مستخرج إلى كمين. ومع ذلك فقد أمكن ضمانته في النهاية وإخضاعه بصرف حرايته. وبدا الأستاذ (ربحو) في عمل صورية الرسم، وكان يلعب ما يصعب إلى أجراء الرسم، وإلى الأجراء التي تقاتلها في وجهه، وهو يقول. طيب طيب، ولكن عندما بدأ الفنان يصنع الألوان على الصورة، كان التكرار مستطفاً لها، فلم يكن عبدالكريم يلقي عليها نظره حتى تراجع وهو يصور صوراً مرهقة، وكان من

السلامة، ثم بعد ذلك، وما أن فتح باب الرسم، حتى أطلق أصواته العناني، وصاح في الشارع بأنه قائم من بيت نروعا فيه رأسه ونصف جسده. وبعد ذلك بعدة أيام، جاء (ريجو) إلى الرسم بدويي الحن، يعمل بولاية أحمد بنود المهد، فلم يكن أقل من مواطنة تنعموا بالرعب عند رؤيته لريجو، ويحرق بعض على حيزاته، بأنه شاهد عند رجل فرنسي عددا هائلا من البرانس والأطراف المطرعة، فسطر إخطاره منه، ولجميع أعضاء منهم لينكروا من صحة الواقعة، ولكن لم يكن ثمة واحد من بينهم لم يشكك في نزاع عند دخول الريسو، ولم يشأ واحد منهم أن يقبل في الرسم لسلطة واحد. وقد رسم الأستاذ (ريجو) سلطا من هذه البلاد نفسها حادث إلى الطاهرة مع عدد كبير، وكان على الرسام أن يرفعا حتى تقضي بأن تدع نفسها لريسو، وما أن انتهى الفنان من رسم الرأس والزياتين حتى قالت له: لماذا تتركني هي ترابي؟ وبدأ بها مشقة بأن كل أجزاء جسمها التي انتقلت صورها إلى لوحة، سوف تسمى ويحتل السبعين من أهل البلاد أن كل الرسوم تمثل قديسين، وكان يوجد في هذا الرسم لوحة لفرنسي، كان الأسماء بغير أسماء ساجدين عند بطونهم الرسم، كما كانوا يفعلونها في شوارع نروعا^(١).

ويظهر الطرز المصري، من الراسن الطهري الذي سجل أحداث هذه الرحلة من تاريخ مصر، من منطلق بالمقارنة مع الرسامات النحليين الآخرين، فيروا أنكم الرسم أو اللوحات، حينما يشهدوا، ولا حتى يشهدوا، ويقال في مكتبة المطبعة النورانية والبرية من كتب

مؤلف، فهدت إليهم مرارا وألمعوني على ذلك، فمن حيلة ما رأيتها كتاب كبير يشتمل على سيرة النبي صلى الله عليه وسلم، ويصورون به صورته الشريفة على قدر مبلغ مفهوم وأختارهم، وهو قائم على شعبيه ناطرا إلى السماء كالرعب للخطبة، ويعد النبي السيف، وفي اليسرى الكتاب، ويحوله الصغابة، وهي آله عنهم ملابهم السيوف، وفي صلبها أخرى صورة الخلفاء، والقدمين، وفي الأخرى صورة العراج والزوال، وهو صلى الله عليه وسلم ركب عليه من صورة بيت المقدس، وصورة بيت القدس والحرم النكي والمكي، وكذلك صورة الآلة الصليبيين وبنية الخلفاء، والصلاطين، ومثال (السلامة)، وما بها من المساعد العظيم، كايا صوفية، ويجمع السلطان محمد، وهيتا الولد النبوي، وجمعة اصحاب النبي، كذلك السلطان سليمان وهيتا صلاة الجمعة فيه، وآسي أبواب الانصاري، وهيتا صلاة الجمعة فيه، وصور البلدان والمواسل والبحار والأفهام، ويرابي الصعيد والصور والاشكال المرسومة، وما يختص بكل بلد من أجناس الحيوان والطيور والنبات والأشجار، وعلوم الطب والتشريح والهندسات وجر الأقال، وكثير من الكتب الإسلامية مترجم بلغتهم^(٢).

ويحدث الجورني عن مرسوم الفنان روجو فيقول:

إذ اردوا لجماعة منهم بيت إيرانيهم كتحفة الساري، وهم المصورون الكلاسيكي، ومنهم (ريجو) (يخسد ريجو) (Rigo) المصور، وهو مصور صور الأكبيين تصويرا يظن من وراءه أنه يارز هي

العراغ بنحسب مكانه ينطق، حتى أنه صور صورة الشايخ كل واحد في دائره، وكذلك لغيرهم من الأعيان، وطرفا نطق في بعض محافل ضارفي عسكراً^(١٧)

وفي المقابل لفافرة التعاطف التوجس، أو التعلل من علماء مصر تجاه فن الرسم، كانت ظاهرة الإحجاب بالآثار والقصص المصرية القديمة ففداسي داخل الغوصي الزائر قصور، والذي تحولت من مجرد التسجيل للقيم الغرب إلى الاستلزام منه إلى تعاطف مع المحدث المخلص وأهسا لتسجيله من عادات وتقاليد، وعلمية، ومأكلة، وفنون وأداب بما الفعل مع بحث الرومانسية الغربية النامية عن الأجواء الغربية، أوما عرف النقاد بالأكزوبليك Envoque

ويحسب الضال فيفان ديفي Vivant Denon الذي عصب الحملة الفرنسية أول المبشرين بهذا الاتجاه، فقد أثارت حياته فكرة اصطحاب مائة مليون لعدد كبير من العلماء والفنانين للقيام بحمد علمي وأدبي، وفي كشفا عن هذا البلد الشرقي العريق (مصر)، وكان قد أطلع على ما كتبه سافاري C. E. Savary (1748 - 1788) وفرلي C. F. Volney (1758 - 1798) الذين سبقا بزيارته مصر، ويستثمر (فيفان) الوقت منذ وصوله القاهرة في 22 سبتمبر عام 1798، فيزور ويحصل بالرسم الأفرادات ومقر الجمع العلمي، ويبدأ ان الأرسكية، ويعلق ان زيارة الصعيد حيث تروى القراحة الأثرية فيصحب «مسيحة» في غزوة الصعيد.

ومن القواد القواعد والمعشوق التي التعلل استلزام، بما بقا أثر غربي، ولم تلق (انتيلوبوليس) على الصفة الشرقية لاعتقادها، إذ لم يكن يحفل بما شيد الأمير طور حارس ولغوص حصن، هو ان هرميوليس على القسمة الغربية قد عطلت بانتشاده بوراقها الذي زالت لكثرة اليوم، فاصاح مائتة، وقد ملكه الإحجاب حين نظر لأول وهلة إلى الطراز المعماري المصري، «ما أطن الأفريق أثر بعيد، فليس هناك أدج مما أراه، كما أنه ليس هناك أسعد ولا أرق من تلك الخطوط القليلة التي يتألف منها هذا المعمار، فما أحد المصريين شيئا عن غيرهم من الأمم، وما زعموا خطوطهم الأساسية بزخارف لا ضرورة لها بالعق بذلك قسوة البقا والبساطة، فلنخطوط قسيتها، وما يدور المناظر من قرب من إفراط في الزخارف، سرعان مايتلائمي على السعد، ولا يجد بين يديه غير الصورة البهجة المنيرة من المناس، وما أجدرنا أن نطرح جانباً القول الشائع إلى العبارة المصرية كانت شكل الفن المعماري في طقوسه بل هي في الحق الصورة النمطية له»⁽¹⁸⁾

وفي صعيد مصر يرسم «ديفون» معابد منفية، والكرنك، والأقصر، وبحيرة فيلة، وأسوان، والنوبة، كما يرسم الأديرة وبعض القلارات كصخرة التي فير البهية، وبمركبة الأهرام، ويقدم القومية، والمجدا العامة من عادات وتقاليد وقوافل وخدمات وأزياء، واستغفرت رحلته في الصعيد من ديسمبر 1798 إلى يوليو 1799

وما كان «ديفون» يصل إلى القاهرة حتى راج العلماء الجمع الذين لم تكن الفرصة قد والتهم لزيارة الصعيد، يسطرونه بوابل من الأسئلة، فيسط لوجاته وأوراقه على مائتة الجمع للقول

عالم الفكر

لرحلاته للشبهوعين - هذه رسوم رسمت لكثرةها على ركعتي، أو وأيا على هيئة جواربي، ولم يكن لي أن أتم إحداها على غير هذا الوجه، إذ إنني خلال عام كامل لم أجد منسقة سوية استطاع أن يستخرجها لأرسم عليها^(١٢)

وأعينا ملاحظ في كتابات «ميتون» تشبها القيمة المبطون الحالية من أنظاره في العمارة والفن المصري، بما يوحى بالبراك «ميتون» الفكر لالتقاء الفن المصري القديم لفنسة النجريد، أو الاهتمام بالنسب الثاني بين الفنانين العارضة

وفي فرنسا كانت مدرسة «التصوير الكلاسيكية الصلبة» المولعة بتسجيد البطولات، تعد الشرق ساحة دمية ولذا على الزخرفين وعدم يملون منها، إلى أن كانت الصلابة الفرنسية على مصر فإذا أبو الهول يقدو كما عند الهيرس والصلابة من العناصر الأساسية للفن الجمالي بعد أن الضربات اقتصادات نابليون إلى هذه الأوايد معاني خاصة، وبعد أن عاد الفرنسيون إلى أوطانهم لم ينسوا غرامهم بالقاهرة التي شهدوا فيها بدائع لشيء ما تكون بدائع «الف ليلة وليلة» - وحاشوا أسرى لك الذكريات التي جمعت بين التلافة (امر الشهد) والفتنة وبين الحقيقة والخيال، فلقد كان القبر سمحوا بالهوى برون في حقله على مصر صورة تعكس ما فعله الأسكندر من قبل، وتخلقه ظرو الأسكندر - ونشر «ميتون ميتون» كتابه النفس الزود بالطمس (صورة العنصرية) كما طور الكلام «ميتون ميتون» - فلو كان «ميتون» من آثار مصر الفرعونية الإسلامية، فاستعان بفران جان جاز «Maison de la Culture» لكانت الفكرة لتصوير معركة أبي قير (٦٠٦) التي وصل فيها إلى التيشور بالرومانسية في إطار تكوين هي كلاسكي سمحت حيث تشهد مختلف عناصر التصوير الأسنثرائي، من زوايا حدادة وزوايا منطقة الألوان في بذخ وإسراف - وقلمان بالعين، وزنوج هراء، وحيد منطقتا، وسفاريين الشفاء - وجرجى غير مستسلمين ويهويون لضرب طصوصهم الطسرة الأخيرة لعل أن يطارفوا الحياة - وكما تنتزع القوحة بما يخالطها من نساء - تمج فيها أيضا وسامة الفلام التي ترفض بصور الأميرات والرفيقات والمواثم والحواري، كما يرفض الملوك بصور جنود النباشوري والأرناؤوط والانتشارية فيما سيأتي من صور شرقية

ثم ما يلمح أن بطلانة «أب قير» جبرودية - بعد ثلاث سنوات بالمشغول منسجها، وبالأزياء، فهديا في لوحة «قورة القاهرة» - وقد استطاع مؤرخو الفن على أن يحدوا هذين التكوينين القديين بداية التصوير الأسنثرائي الفرنسي^(١٣)

بدأت الرومانتيكية الأسنثرائية مع جرو «J.G.»، وحتى خارج التوجهات الأسنثرائية حيث رسم «جرو» موضوعات غير شرقية، كان للشرق حضوره - وتوجد مجموعة أصيلة من الرسوم بالقلم ترتبط بلوحته «معركة الباصرة» تدو فيها شطحية الباشا التي تراءى في لوحة «معركة أبي قير» تتعمد في التفاع والتقاتلة ورومانتيكية أكثر من ملاحظة التي لا تعطي إلا العراة الأكرونيك (Eccentric) - وفي فترة الصراع بين الكلاسيكية والرومانتيكية عام ٢٠ كان مصطلح (رومانسي) يهدر فاصفا - وإن جعل معنى الابتعاد عما هو يوناني أو روماني وصلا إلى

الخطبة

وسمع -جرو- بعد لوجه «عركة القاهرة» خارج التقاليد المصرية الكلاسيكية، كما أن سياسة نابليون الفنية كانت تسجع أيضاً الموضوعات المعاصرة -جرو- كان الوحيد بين الفنانين الوطنيين الذي اعتكف ذاته المعاصرة، وكان الأمر الأكثر حداً في رومانتيكية «جرو» هو التمسيد الحقيقي للمعنى المولى والمصاين بالمعنى والتأثير.

ولفت الرومانتيكية المنتصرة بولانيا لجرو، وفي نص يعود لعام ١٨٦١ استشهد جوستاف سلاتش Gustave Flaubert بعد العودة الرومانسية لأول مرة بـ «جرو» و«جرو» و«جرو» Gerich و«جرو» Delacroix^(١)

بدأت إذن مساهمات الاتصال الأول بين الغرب والشرق العربي من خلال بوابة الشرق -مصر- بالمواهب الشعرية التي قدور حول ترجمات أعمال عربية إلى لغات أوروبا، ونظمت هذه المحاولات في دور التطويل شعراء حملة نابليون على مصر عام ١٧٩٨، وما بعدها من نشاط نقائي وحضاري كان من الطبيعي أن يضاعف في قالب الأثرى انداء، وهي حضارية الغرب. وما كانت تمتاز هذه الحضارة من صراع بين الكلاسيكية والرومانسية.

ARCHIVE

الرومانسية

تطاعت العوامل الأدبية لتتركز اهتمام الغرب -على مصر من الناحية الأدبية والفنية- فضلاً عن الناحية الاقتصادية والسياسية -في مطلع القرن التاسع عشر-

أولاً: ترجمة الأدب إلى لغة، وأرتبطها في نص الغربي بالقاهرة التي كتب عنها بعض الرواد الأوائل من رجالة الغرب.

ثقافة مقدماء الرومانسية العربية

ثانياً: حملة نابليون على مصر من عام ١٧٩٨ إلى عام ١٨٠١، ووضع كتاب «وصف مصر».

ثالثاً: كتف جبر رشيد، ودور شملون في حل رموز اللغة المصرية القديمة.

رابعاً: وصول محمد علي إلى حكم مصر عام ١٨٠٥، واستعلائته بالبطرة والمضارة العربية.

مناقشة: بدأ الاستشراق الفني، وتطور ظاهرة المصير Egyptomanie

ولقد نشأ الأدب الرومانسي في جميع أنحاء أوروبا في ألمانيا جوتة Goethe وشيلر Schiller، وفي إنجلترا شيلي Shelly وبايرون Byron، وفي فرنسا هوجو Hugo وموسيه Moliere، وفي روسيا بوشكين Pushkin، و«جول» Gogol، أما في الفن فإن ديلاكور Delacroix و«جرو» Gerich في فرنسا، و«جرو» Turner وكوستابل Constable في إنجلترا، و«جرو» Goya في إسبانيا، وفريدريك Friedrich في ألمانيا، و«جرو» Minardi في

إيطاليا، كانوا من اعلام الرومانسية المعروفين وتقوم الرومانسية على تغليب الخيال على الواقع، والاعتماد على العاطفة الشخصية. والبحث عن العفوص والوهموس والتأمل النجج والاخرية Baudouin البحث عن عالم جديد غريب مثاليه وبسائط الحياة فيه^(١٧).

في الفنون التشكيلية (الرسم والتصوير والنحت) نهضت الكلاسيكية، واسيحت الياضل الاخرى فبالاخرية سيطرة. فالتجاء الفنان إلى المباح الانجلوسكسوني والهرماني الشجع بالنهاويل، ولم يكن هذا جديدا على أوروبا، ففي القرن التاسع والعشر طهر في فرنسا وإيطاليا فرق جاسج مبالغ، على أن (حروبا) يعتبر أول من فتح الطريق إلى الخيال الصرامي الواسع في نهاية القرن الثامن عشر، وهكذا تراجعت الكلاسيكية إلى الوراء، إلى المصغر القوسطي حيث الأطلال والأهرام، وإلى الشرق ومصر خاصة حيث الخيال والسحر الطروق.

على أن هذا الاتجاه الجديد لم ينتكر الطواعد الطيباس، والثلاثاس التي ترمضت في الكلاسيكية، ولكن المواضيع ذاتها هي التي أعطت لهذا الاتجاه طابعه الخاص^(١٨).

وعندما أصبح ديلاكروا في الثلاثين من عمره، كان قد إعتل مكانا رفيعا في أوساط الفن، بعد النجاح الذي أحرزه عند تقديمه لوحة (سركب داتلي) La Barque de Dante عام ١٨٢٧، (ممنحة سكير) La Massacre de ١٨٣٠ عام ١٨٢٨، والهدية لوحة (الحرية تقود الشعب) La liberté guidant le peuple عام ١٨٣٠، وكان ديلاكروا يسكن في (أوجي) من شعر (بايرون)، أو من قصص التاريخ.

ولقد استعار لوجهاته الشرقية بعض اللباس الشعبية والألوان والألوان العربية من أسبقاته المستشرقين أمثال جول روبير أوجست Robert Auguste - Jules (١٧٨٩ - ١٨٥٠) الذي كان قد زار مصر وسوريا عام ١٨٢٠، وشمل منهما كثيرا من الشاع، بالإضافة إلى صور واقية أنبرها بالوان الباسليل شكل الحياة العربية في عشرين البدين^(١٩).

وكان عام ١٨٢٢ تحولاً حاسماً في عمله، فبعد توصية من الأنسة مارس Mlle تعرف الفنان بالكونت شارل دي مورناي Charles de morsey، وكان مثكفا بمهمة لدى سلطان المغرب مولاي عبدالرحمن من خلال حيلته بيطرة المغرب، رحل إلى طرابلس في ١٦ يناير عام ١٨٢٢، ووصلت البعثة إلى طنجة في ٢٥ من نفس الشهر، وبفضل مفكرات الرحلة (٢) في القوافر وواحدة في شانتلي (Charilly) ومراسلات الفنان، نستطيع أن نتابع يوم يوم رحلته إلى المغرب والجزائر وإسمائها، وخطابها لكشفه له ليس فقط الآثار القديمة، ولكن أيضا سحر الألوان والصور، وصارت رسونه الأولية القنوعة التي سيطرها في مفكراته مرجعا ثمنا له في المستقبل^(٢٠).

عش ديلاكروا حالة مسلك وهبة طينار الشعب الغربي، و بدت له الشخصيات وكلها قد خرجت انتوها حية من التاريخ القديم، وكتب يقول (روما لم تعد في موضع روما، والقديم ما عاد فيه ما هو جميل)، الألوان مرعشة والضوء المتطور بحركتها بعقل، وودع لخصاس

استخدامها كعنصر أساسي كونه مستمداً على سطح البالية (الوجه الأول). هذا التباين في الألوان، وعلى طول فترة إقامة في المغرب كان ديلاكروا يمحى كل يوم مجموعة من رسوماته الأولية بالظم، أو بالألوان المائية مع تعديلات. وكون هذا الإحار سبع مفكرات صغيرة يهت مع جمع مرسمة واحدة منها الآن في متحف كوندية Condi في شانكلي Chassilly، واشنطن في مكتبة الرسوم بمتحف اللوفر بباريس. والرابعة يهت في يونيو ١٩٤٢ في مراد مونت كارلو بعمرة Strahby, Park, Bernes, Monaco، والتي كانت مرسمة إلى اللوفر. وهذه الرسوم الأولية شكلت ديلاكروا منبعاً لا ينضب لمدة ثلاثين عاماً قائمة من حياته. وفي هذا الوقت كان من الصعب جداً على الفنانين عمل دراسات على الطبيعة أولاً بوجه نائب الفصل فرانس جاك دي لاپورت France, Jacques Delaporte لشخصيات محلية إلى الشخصية حتى نتاج ديلاكروا فرصة ملاقاته، وعلى العكس كان من السهل الحصول على شخصية يهودية، ومن بين الوجوه العديدة التي رسمها ديلاكروا كان هناك واحد حمل اسمه إفراهيم بن شيمون المارجم اليهودي للبعثة. ولد أليهود مع ١٧ غيرها مائة إلى الكونغو في مرمي de Moray، ويهت بالزاد العلمي بعد موت الكونغ، ورحلت البعثة إلى مكان في مارس ١٩٢٢ مع ١٢٠ فارما و ٢٠ حملاً و ٢٢ ملاً. واتيح ديلاكروا أن يرسم رسوماً أولية للسلطان الذي أعادى بعد نجاح الفلوفسات أسداً وسراً وساماً ودرافين. أربعة أسبوعاً لرجلي شيمون Louis Philippe ولد رسم في مكتبي رسم الشرف المصنعة. عند كان ديلاكروا ملاحاً دائماً للعلماء الذين يهودونه، والمصطر أحياء إلى شرف الصحابة أو إطلاق الأبرار القارية لمرور الخروج إلى الشرفة. وبعد رحلة في إسبانيا في انتظار التوقيع الرسمي على المعاهدة، تركت البعثة طمعة في يونيو بعد راحة في أوران Oran، ووصل إلى المراتز في ٢٥ مارس. ويسمى أن ديلاكروا أثناء الأيام الثلاثة التي تلوها معها قد صبح في زيارة حريم رئيس الدي دي Day، وانصر الوجهة من لشهر أعمال الاستشرافية (أساء العزائر في جنداهير) «متحف اللوفر» وهاها يدعو النساء المسترخيات غير الشغولات محمل يستعرض مظاهر الأثارة في حو شديد الليل. وفي الوقت الذي استغل ديلاكروا بالأعمال الرسمية، واستلهم أعمال بيرون Byron، واتي Dante، وشكسبير. ظل مشغولاً برحلته إلى إفريقيا، وانصر بالاستخدام رسوماته الأولية أعمالاً منها (استمعون متحمسون) (إتسرية) (استعيد المرحي بيزور فية) (أموسيفيون يهود من موجانيو Migrales) (إسلمان العرب في صحبة حرسه). وكان دائماً ما يتقد أكثر من نسخة. وهذه الأعمال توجد الآن في متاحف أوروبا وأمريكا الشمالية، وخلال خمسينيات القرن الماضي، وعرضها على هذه الحكريات تحولت أعمال ديلاكروا الاستشرافية إلى الواقعية، عالج فيها من موضوعات متنوعة (الحريم وصراع مسجون) (فنان الأسود) (الفيول والرجال)، وبعها تقدم الشرق الفيلاني والغريب والظلم في أن واحد^(١٧)

على أن ديلاكروا لم يكن فناناً استشرافياً وحسب، بل كان مدرسة فشحت الطريق أمام الفنانين العرب من التكليف من أسرار الجمال في بلاد العرب، وبمكتبة تطهين دور ديلاكروا في

التطاول الأتية

١- لقد حصد ديلاكروا الموضوعات التي كانت تشغل خيال الأوروبي، مثل حياة التصوير الواقعية، والصناعات والحريم والغرومسية وصيد الأسود والعبيد. هذه المواضيع كانت تشكل العالم الطبيعي عند الغربيين.

٢- لقد فتح ديلاكروا باب الاعترا ب Picasso فخلد كان الفنانين المبتدئين يعتقدون ان سبعة ديلاكروا إما تعود إلى موانئها المشرقة الشرقية، التي تمثلها دائما حتى نهاية حياته.

٣- لقد وجدت الرومانسية الفنية على اليابسة والفضة والتعجيل حياتها في الشرق. وهكذا فإننا نرى ان هذا كثيرا من الرومانسيين تأثر ديلاكروا مستقيما من تمثيله الحياة العربية. ولتقاليد العرب واساطيرهم وأحلامهم.

٤- ان اكتشاف الشرق أدى إلى إبراز أهمية الفن العربي عند الغرب، مما دفع إلى إعادة النظر في مقومات الفن الغربي، فخلت موضوعات جديدة محل موضوعات الأسلوب الكلاسيكي الحديث القائم على الخطابة والبصورية الحديثة. ولقد دفع شسبر على الأسلوب الجديد تعابير إنسانية خالصة من كل ارتباط موضوعي. وبعد ديلاكروا أصبحت الألوان الصاعدة هي الألوان الأصلية الطالعة. وليست الزوا الطبيعية دائما، أو الزوا القوس القاطنة^(١).

وبتدوين هذه الفائد هيربرت روج Herbert Rigg حيث يقول إن ديلاكروا حيث يقول في كتابه (معنى الفن) The Meaning Of Art:

سواء كان التصوير، مثل أي عنصر حسي آخر بالنسبة إليه - وربما لم يوجد لدى روبرت Rodin من قبله، وماتيس Matisse بعده الذين استلهموا التصوير بنس الطريقة المباشرة. بمعنى أنهم استخدموا التصوير لا باعتباره وسيلة للفكر بطريقة واعية، وإنما باعتباره نشاطا غريزيا مصاحبا لنفس عملية الفكر. وقد نجد هذه التفرقة بفرقة ثابتة. ولكننا من الممكن أن نلحظ بالتدريج القائم بين التركيب التشكيلي. وبين الارتجال في الموسيقى، إذ مقترن دائما أن العازف الذي يرتحل قد نظم نفسه أولا عن طريق التدريبات التشكيلية المبدئية. ويمكننا أن نمكني تماما بالمشاهدات الموسيقية في حالة ديلاكروا. إنه كان عاشقا للموسيقى. وقد تحدث دائما عن لوحة ألوانه Palette كما لو كانت سلما موسيقيا يؤلف عليه شالواته، وهو يدس بالأكثير لكونستابل بوصفه ملونا، وهو أول من يعترف بذلك. ولكنه ادعى في هذا الطريق أكثر من كونستابل. كما أنه استخدم الأساليب التي استخدمها كونستابل في تحليل الطبيعة. استخدمها في تكوين تركيب حيائي من خلفه هو. وقد كان يفرقا يقول إن الطبيعة ليست سوى قاموس. إنا صحت في الطبيعة من المعجم الصحيح، والشكل المعين تماما مثلما يحدث في القاموس من المعنى الصحيح لكلمة ماء، أو عجانها، أو نسردها. ولكننا لا نلحق إلى القاموس باعتباره مؤلفا أصليا مثاليا لابد لنا من النقل عنه، ولم يعد من الواجب علينا أن نلحق إلى الطبيعة باعتباره مؤلفا نلحقنا لابد من أن نلحق منها. إن الصور ينتجها من أجل الإلهام إلى الطبيعة. وما توجهه إليه

من أفكاره، وبخاصة التي بعد فكرته الرئيسية أو «الفن» الموسيقي ذاته، أما المقام الذي يشهده هو غنى هذه القاعدة بمر من صنع حياله ومردفها^(١٢١).

وكانت خطوة الفنان ديلاكورا لقراءة الصور، والطبيعة ووصوله إلى فكرة الطبق الخاص بالفنان مستقلاً عن المراتب في صورته الفيلسوف من شأنه المثلثات بالشرق العربي، وهي خطوة اقتراب غير مقصودة من مفهوم الفن المصري القديم، من الفراعوني القروي، إلى العربي المنحرف في مرحلة فونه، وإذا كانت هذه الخطوة قد مهدت في تاريخ الفن العربي للوصول إلى مدارس الفن الحديث في الزمن البعيد، فإنها والكتب وأثره فكرة الرحلة إلى مصر للاستلزام من خلالها المنحرف بالخراب والاولى والأخيرة، في فترة كانت مصر يدورها في عهد محمد علي تسعت من العرب في سبيل النهضة والتطوير، وأثر هذا اللقاء ما يعرف بالاستشراق الفني.

الاستشراق الفني

لعبت حركة الاستشراق الفني بشكل عام الدور الأساسي في الحياة الفنية، فقد بدأت رومانسية انتقلت إلى الواقعية التوسعية، ثم كانت تقنية، ووجدت الاستعدادات، ففي المرحلة الرومانسية كان هناك الفنان المسيحي، وفي المرحلة الواقعية يظهر الجسد رومانسية، كما استمر في الواقعية التوسعية في المرحلة التقنية، إلى أن استمر في التقنية الاستشراقية وسط التيار العام لدروس الفن المعاصر التي سمحت إلى المنحرف في الفن في أواخر القرن ١٩ وأوائل القرن العشرين.

وإذا كان جرو Ciro الفرنسي بعد ملوحته (سفره إلى قبر) عام ١٨٠٦ هو البداية بالاستشراق الفني الفرنسي من مصر، فإن الفنان صولت، Salt الإنجليزي بعد البداية بالاستشراق الفني الإنجليزي للوسط بمصر، وإن كان الفارق بينهما كبيراً، فالفنان (جرو) كانت مكانته وإمكاناته الفنية أكثر بكثير من (صولت) الذي انشغل بالشق من الآثار المصرية في عام ١٨٠٦، وأثر هنري صولت Henry Salt مصر، ورسم عدد من الخطوط الفنية للقاهرة، وما لبث (صولت) أن سعى إلى يظهر تعبيره فنيًا بمصر مؤملاً أن يوفق في جمع عدد من الآثار لسمات أحد الفنون الإنجليزية طمعا في مورد من الثراء، ونقل مدارس فوائده حتى وفاته عام ١٨٢٧ بعد أن استولى عليه هيام رومانسي بمصر وأثارها^(١٢٢).

وكان سكان مصر التي حشوها محمد علي بجمعة الحدائق، والتي كان أسرارها يرتفع الأتربة، التركية، ينظمون دعوى الإحسان إلى الغرب بالزيارات وهدائهم، وينظمون مصفاة خاصة معونة فرنسا في إعادة تنظيم أبنيتها الإدارية ووزارة قريتها وتدريب جنودها، وهو ما حدا بمحمد علي إلى إحالة نفسه بمهورة من المهتمين الفرنسيين، من من بينهم مهندس على صلة وثيقة بمدينتنا هو باستكال كوست Pavet Coet الذي أسهم إسهاماً مهماً خلال الأعوام

العشرة التي قضتها في مصر حتى وصل إليها عام ١٨٢٧ لمؤسس فيها مصنعا للبارود والفرامل. ويشرف على تشييد العديد من المرافق العامة. ولقد سجل أروع الترحيلات المعروفة والرسوم الملونة بألوان شديدة وبها مناهضة في كتابه الفن الكثير الحجم (العمارة الإسلامية أو آثار القاهرة ١٨٢٧ - ١٨٢٩)^(١٧١)

ويمنح عامي ١٨٢٠ و ١٨٢١ كانت زيارة وإقامة العالم والعمان الإنجليزي إدوارد وليام لي. Edward W. Lane لعصر مرن. قصد من الزيارة الأولى دراسة أحوالها قديما وحديثا. من لغة وأدب وأثار في القاهرة ومنازلها من الشمال إلى الجنوب وسجل مشاهداته بالرسوم والرسم في أكثر من ألف صفحة. ومن سنة رسم وضعها في كتابه (وصف مصر) Egypt Description, of (غير كتاب الحملة الفرنسية) الذي ظل مطبوعا ولم ينشر إلى الآن ثم عد له Lane إلى تجميع ما كتبه فيه عن المصريين المحدثين وأحوالهم ليكون أساسا لكتابه (المصريون المحدثون عاداتهم وعاداتهم) Modern Manners and Customs of Egyptians الذي ألفه في رحلته الثانية إلى مصر. ويضم ١٠٠٠ رسوم عن عمل الفنان (لين) تتراوح بين مجرد التسجيل وبين لوحات تشرف على العمارة الإسلامية. وتتأرجح بين الوحدات الجغرافية العربية. إلى جوار مناظر الحياة اليومية التي استحوذت الاستكشاف الفني لذلك. وجاء في كتاب (المصريون المحدثون عاداتهم وعاداتهم) في العمارة في القاهرة

«ويتميز المصريون على الكثير في المعمار. بخاصة الجمال تتأرجح العمارة العربية في العاصمة المصرية وهو أحياء، وأجود الماسد والأبوية الفنية الجري وهذا في التي تستحق الاعتبار لمطهرتها وحداثتها. ولكن الكثير من المساجد المصممة أيضا كثير الإهمال. والاسما ميثاقها الماخذية وزخرفتها. على أن هذا الفن كالأطباق الفنون الأخرى الجميلة كثيرا في السنوات الأخيرة. فهد أحد المصريين من الكثرة طراز حديدا سائر الشكل. بعضه شرقي وبعضه أوروبي. وبمصلوه على العربي. وتتم الألفية ذات الطراز القديم (أبولونيا وسفروفا) من عمل فريد»^(١٧٢)

وإذا كان (لين) قد تصور دراساته على القاهرة وطبقها الترحيلية فإن الفنان الإنجليزي (روبرت هاي) Robert Hay قد فصل العمارة المصرية القديمة. تولى (هاي) أمر بحثه الفنية جاءت لمصر من عام ١٨٢٨ إلى عام ١٨٢٩ أنقل أعمالها اللغة العربية. وعاشا مع (هاي) وزوجته في إحدى منازل (طيفة) ونشر (هاي) بعد عودته لبلده كتابه (صور من القاهرة) Illustrations of Cairo يحتوي ما ألتزمه من لوحات خلال فترة إقامته بمصر

ويمنح الفنان والعالم الفرنسي مرس دافني D'Arvieux Press بين سنة الآثار المصرية القديمة والآثار الإسلامية. ومناظر الحياة اليومية في زمانه. جاء إلى مصر عام ١٨٢٩ ليكمل مهنتها معماريا في خدمة إبراهيم باشا. ولكن نظمه والآثار والفنون والحياة الشعبية جعله يثمر على سلطة محمد علي مؤلفا من أهل البلد. فله عرض للمساكنة والمطابخ. ولكنه ظل

كروست. ولعل هذه الصداقة ترمز إلى شيء ما. فقلد فتح الكروست (كروست) أمام العالم أنوار الساجد على مصراعها بعد أن حاش بينها بكشف ملامحها الأنيقة. ويغنى دافون زجاجها العتيق. ويحجبها الشفوف. ويتكفلاتها من الصفوف. ومناوئها من حشب الأرز اللطلة بالقرنيطات (إفريجات على شكل ورق الشجر) اللطيفة من الفاج وبملاطها من الفينيشي وبمصامنها المنية. وإذا كنا من حلال رسوم (باسكال كروست) اللطيفة البقية وبصوراته الأنيقة زائد الألوان الصارخة تشهد عبارة الفاطميين والخلفاء. والمالوك في ذروة مجدها وحلالها. ولكن في إطار من الجمال التجريدي ووحدة من التصميم الوحي بالوحدة والعمارة تنتهي ما من شك إلى انهاء عطائي إذ لا نلصق في صحنه باسكال كروست إلا جوف الأثر فحشب عارية من غلالات الجمال اللطيفة. فإن بريس دافون ما يكاد يصل بفراشه الفائرة وبمجموعة ألوانه اللطيفة إلى أحد الواقع حتى تلوحج العيلة فيه. ولتعض المصاراة من مباتها. ويسبح الماضي منلصق من الألوان الزرقاء. يمسح في موكية الشطب للسطور. والفاطوري. والفينيشي. والفصفا. والفطرات. والمصنعات المصورة. والآلات والتحاسبات ثم ما هو ذا البيت المصري مريشة (إريس) قد انطرح فبوصه مريشا ما يدخونا إلى مفرقه. وعلى حين كشف لنا (كروست) من الكمال الهندسي للفن العربي. رده إلينا (بريس دافون) إتساليا نابضا بالحياة سجل الفال. وفي هذا يكمن ما يدين به الإسلام إلى الفن الفرنسي الذي تسمى باسم إريس أفندي^{١٢٩}

ومن الفنانين المستشرقين الذين عسجروا البارونات أصحاب الفناويج في مصر أنداك الفنان الفرنسي إيريان تورا Adrien Tura. ولد عام ١٨٠٤. وفي عام ١٨٦٨ شارك البارون نابور Taylor لزن طويل مشاريعه الفنية

صاحب الفنان إيريان البارون نابور إلى الشرق الأدنى في مهمة رسمية وهي وصوله لافاق مع محمد علي لثمن نكس الألفر إلى فرنسا. وخلال سنة لشهر من أبريل إلى أكتوبر عام ١٨٦٠ أعددت سجل الفنان إيريان بعد إقامته في القاهرة. وفي وادي النيل. وفي صحراء سيناء. وأخذت على وجه الخصوص الرسوم التكوينية في دير سانت كاترين.

وفي شهر يوليو دخل إلى فلسطين. ثم سوريا. ثم إلى باقا. والقدس. ومشق. ثم إلى العراق. وبعثك ونشر (دورا) عام ١٨٦٩ وصفا لرحلته (خمسة عشر يوما في سيناء) بالاشتراك مع الكسندر دوما الاب ALEXANDRE, DUMAS. وفي نفس العام نشر البارون نابور ما يتعلق بسوريا ومصر وفلسطين. وجاءت مئات الرسوم التي رسمها (دورا) في أيام سفره. وعلى عمل وفي ظروف صعبة. جاءت ليس فقط كوثيقة لأثار. ولكن ملونة بالقطوعات عن السكان موكزا على الوجهه على خلاف العديد من الفنانين المستشرقين في تركيزهم على الأدياء والأسلحة والفاصيل التكوينية. وصارت هذه الرسوم وأعدة سموات تمنع الفنان للتطيق العديد من أصالة الفنية^{١٣٠}

وصاحب الفنان الفرنسي جوسيف ماري (ولد عام 1811) Prosper, Marilhat في رحلة إلى الشرق الأدنى، رحل في أبريل عام 1879 إلى اليونان ومنها إلى مصر، وقام (جوسيف) برحلة صحراوية إلى سوريا ولبنان وفلسطين، وانتهى إلى بالغا عائداً إلى مصر، حيث أنجز مراسلاته الفنية للعديد من القوافل والمعبدات في الفضاء الواسع الترحلى بالصحراء. ولما كان قد أخذ عائلته مصر فقد رفض الرجل إلى البلد بصحة البارون، وبدأ له نشاطها بين المجموعات الأثرية المصرية ووجوده السكّان. وكان شديد الحساسية للتأثير أهل هذا البلد عليه. وفي آخر عام 1877 رحل إلى الإسكندرية حيث رسم العديد من البيوتريجات لتأجيدته للفن وأبعداً للترانس. رسم محمد علي، والأثري بريس دافير، وشخصيات أخرى، رسم أيضاً ديكرات مسرح الفيلة، وشغل هذا النشاط يومه حيث طالب بالفلما إلى مايو 1877 حيث رجع إلى ساحل سفنكس SPHINX لتحويل مسألة النقص. وقد أقررت مشاركة الفنان (ماريا) في معرض صائون عام 1878 صجة بين التصوير والنقش في حفاس وإعماج خاصة نيونيل جوتيه Théophile, Gastier الذي أعطته لوحته ميدان الأزيكية وهي الانطاط في القاهرة (إحصاساً بحدث الشرق الذي لم أزه ليداً باعتقد أنني امركت للتو حامي الحقبلي. وبعينها كنت أثير نظري عن القوحة الحياة كنت الشعر بالقرعة)⁽¹⁾

ولم يكن المصور إلى مصر إيجابياً بغيراًتها وبقومها فاهراً على الأفراد، فقد توجدت إليها بعض الفيارات الثقافية المؤيدة كان على رأسها في الربع (الأول من القرن التاسع عشر أعضاء الحركة الصا سيمونية Saint-Simonisme في فرنسا، وكان صان سيمون, Saint Simon الذي ولد عام 1760 أول داعية في الغرب لإنشاء علم الاجتماع الحديث. سعى إلى تحقيق حلم أن تقوم السياسة على الأخلاق، غامى مظهر الطليكية الوراثية لإصلاح النظام الاجتماعي، وفرض سيطرة الدولة على وسائل الإنتاج. وصاغ طليقة سان سيمون ويدهى الأب اثفانتان Le Epre Eclairer مذهب السان سيمونية مع النصاره الذين استهوتهم مصر مناضها الغريق، ووصلت مجموعة منهم عددها ٢٠ رجلاً من الفيلسوف والفنانين والكتاب على رأسهم (الثافتان) ومنهم الفنان (فيليب جوزيف ماشيرو) Philip Joseph Blancheron والقوسيلار (فيليسيان) Felicien والنمات (الريد) Alric. وصلوا إلى مصر عام 1827 لشق قناة السويس، وتحقيق أحلام إنسانية أخرى طموحة

وما لبثت (الريد) أن يعود في مصر، وأن يعود (فيليسيان) إلى فرنسا، غير أن فيليب جوزيف ماشيرو بوتر الإقامة في مصر، وكان شيطانية فريدة تستغل معا الترفق. فقد ولد إلى الإسكندرية وله من العمر اثنان وثلاثون عاماً، ممتلكة عهوية، خصص الطبيب، موهبي الشيطانية، فزير الشهر اشعث. ومما مبدع، موسيقيا مارها، مثلاً موهبة، وكان مكافؤياً لا يبارى، وكان قد استنج إلى الأب اثفانتان بمشور بالسان سيمونية في فرنسا، وانارت هذه الدعوة مثاقيله الكامة وحاسقه لهذه المباديء فانهط في ملك الفنان سيمونية، وما لبث أن أصبح النديم الفكة والمطل العال للمجالية الفرنسية بالقاهرة، فكان يقوم بالمشغل على خشية

مسرح القاهرة باليوناني وتسلل أمانة بونوم Bonhomme مانحة الحرية العائنة التي أنكرها (جورج دي سرفال) مرارا في كتابه (رحلة إلى الشرق). ولد اسمه سليمان باشا حبا جديا، والعفة مألوف في شخصيته، فكان مشهور برسم هي أي شكل فوق حوائط قصر سليمان باشا، أو في الأماكن ذات الطراز العربي، برسم لوحات الريف حول طيبة مستلقة من الرسوم المنقورة (الزينة في كتاب (وصف مصر)⁽¹⁾

وكانت شهيرة كل من دافيد روبرتس David Roberts ويون فرديريك لويش John Frederick Lewis في بائع متحف تصاميمها لإنجلترا التي زارها عام ١٨٢٠ بعد طوافها متجا. الفارة الأوروبية، وقد امتدت رحلة روبرتس إلى طنجة في أول رؤية له البلاد العربية قبل زيارته عام ١٨٣٧ لصور والشرق الأدنى التي وضع فيها كتابه المقسم (الأراضي المقدسة ومصر والنوبة) خمسة مجلدات ثلاثة مجلدات عن مصر من مدينة القاهرة ولعل الصورة الإسلامية التي كانت شمة مجسدة في أوروبا ولقد قد اكتسبت بعدا جديدا بفضل لوحات روبرتس من مساجد القاهرة، ومطابخة عن جامع السلطان حسن، وألح من المغرب أيضا أن يهدي كتابه وهو الإنجليزي إلى ملك فرنسا (لوي فيليب) وقد أصغر عليه هذا الكتاب شهرة واسعة جعلت منه ألح الرسامين الذين زاروا المنطقة حتى أن الملكة فيكتوريا شافت إلى رؤية هذه اللوحات، كما جرى عرضها في لندن وسائر المدن البريطانية وكان من أسهل الفسوفين اكتفاء هذا الكتاب أسلاف (كاستر حري) و(هارولد) وألفريد ألفريد إلى تلك التي مستهل حياته بتصوير الظاهر في مساجد (أوقاف) زاروري ليد) لم يتركها حلافاً في تصميم ورسم سبعة عشر منظرًا لأوروبا (الاستطاف من السراي) للعثمانيات (موزرة) كان منها في شطحة حصن القرامبي- وسيطرة الطابع المعماري على أسلوبه. الأمر الذي ينجلى في شتى لوحاته المتنوعة من مساجد القاهرة والمعابد الفرعونية والفكر المسجود والنوبة، تلك التصاميم التي تشير بالدقة والتأقوة كما ينجلى فيها موهبته كرسام يحسن توزيع الكتل، إذ كان على جانب من الحسب بنسب التكوين في الصورة، كما كان يارعا في إضمار العنوانات لكل لون أن تملأ لوحاته شيئا من تراثها^(١٣)

كذلك انخرط هذا الفنان بغيره الفاتحة على استلزام صور أسوة من أبسط النماذج التي قد لا تتصف في ذاتها بأي شيء مميز. وقد سجل روبرتس الموضوعات المعاصرة بتفاصيلها العامة دون إهمام التفاصيل الزائدة عن الحاجة، وكانت تصاويره المصورة خاصة، والتي لم تعبرها الثقة في جوهرها، وروائية الطابع بالقرابة الموضوعية للصور المعاصرة التي تنفرد بطلوعها أطفال معيدي الأتصر وبمقدرة على تسجيل المثال تطوري على لحظات من العز والشمس على صياح الإنجليز، وانتشار الظلم على خلفته التعبيرية المشيرة من آثار، وهو ما تضمنه في أغلب صوره المصورة، ويستخدم روبرتس الصور، والظل استخدما دراميا في تصوير العنابر القصيرة، ويظهر نموذج ذلك لوحة اليوم الحارحي لهند (أفرو) التي تضم هيكله الداخلي وصحنه الأمامي وبوابته المضطمة، والتي تأسست على سطر يشي مثاقفه بالأسلوب المسرحي وعلى مدى بحث استخدما لقطاعات بين الضوء والظل في لوحة معبد (تقوية) من الحارج

المعبودة في المشهد، لتأخذ له توزيع الصور، بانتظام متوازن في الداخل تسجيلا شاملا للتفاصيل تظهر هذا المعبد التي حفظها الزمن سليمة^(٢١)

ويؤسس جون فرديريك لويس القاهرة عام ١٨٤٦ بعد روبرتس بطبع سنين. غير أن اهتمامه بالشروق كان يختلف عن اهتمام روبرتس، إذ ارتدى ثياب القراء الأتراك العشائريين، وعاش كما يصفه «تاكري» Thackeray، مسترحيا مسلما زعماء للإعلام والأوهام بين الأديعة الاقتصادية من الطائفة النحدر في بيت تركي الطابع لكثا ومحتوياته. ولم يده إلى لندن إلا عام ١٨٥٦ بعد أن جمع حصة كبيرة من التخطيطات الأثرية استخدمها في رسم لوحاته التي أكتسبت له حياة راحة حتى آخر أيامه. وكانت لهذه التخطيطات الأثرية جانبية أشد من جانبية اللوحات الزينية، ولوحات الآثار الأثرية التي رسمها فيما بعد تفلأ عنها. إذ تغطي فيها بوضوح الصور المساطح والآثار الرفلة للمعابد الطرق والسوق والحريم بالقاهرة^(٢٢)

ومن الفنانين المستشرقين الفرنسيين أصحاب الطغوة والكفاءة السياسية في فرنسا، وهو على مصر في الأربعينيات من القرن الماضي الفنان هوراس فريبه Horace Vernet ولد عام ١٧٨٩، كان والده يرسم المعارك والعمول، وبه يرسم الموضوعات البحرية. حصل على ميدالية في سن صغيرة. أصبح مديرا للأكاديمية الفرنسية في روما وهو في سن ٢٨. تقلب على عدة أنظمة من ملكية وجمهورية واستقر منها في آل البوران عام ١٨٢٢ عدة مرات. وكان يقول إن الجزائر منجم ذهب لفرنسا، إرقي، للمعابد اليونانية. ورسم من خلال موضوعات دينية وشعبية وديوية. ورسم لوحات جوت بها صلة للملابس العربية القديمة بالمعاصرة في زمانه. وسجل مرحلة احتلال فرنسا للجزائر في النصف الغربي بقوساي الذي أقامه الملك لويس فيليب. كان صاحب طوق كبير في زمانه، وتعرض للكثير من الطغوة والتعرض باسمه. وحاول المعرض الذي أقيم عام ١٩٨٠ أن يعيد له اعتباره

وبطريقا أسلوب الفنان المستشرق الفرنسي مارسيس برشير Narcisse Berchère (ولد عام ١٨١٩) من القنصرية قبل أوانها. طاف مصوب فرنسا قبل زعماء إلى الشرق بحثا عن مصادر لونية وضوئية جديدة

منافرة الأثرية لخصف بالي لومي بسيف ونوحى متأثر الفنانين ثيودور روسو Theodore Rosasse وويل هيت Paul. Huet. وجيل ديميه J.E. Dupa. وهم الذين سيشكلون فيما بعد مدرسة الباربيزون Barbizon والرسم في الهواء الطلق. واستمرار رحلات الفنان في المصوب صارت فرشات في اسبانيا أكثر وضوحا وأكثر ثراء. وخلال الأربعين ١٨٤٩ و ١٨٥٠ زار مصر وأسيا الصغرى والجزر اليونانية وفيليسيا. وأرسل أعماله إلى (الصالون) Salon والمعرض الدولي عام ١٨٥٥. وحصل على أول جائزة رسمية. ثم أنتج لوحات حفرية. وكان قد نفذ لوحتين بالمطر هما (أفك لير) وأعماله تفلأ عن رسوم للفنان جوستاف مورر Gustave Moreau صاحب الأسلوب الرمزي. وهديل كل من الفنان مارسيس. والفنان المستشرق فرومونتان

Fromentin وفي عام ١٨٨٦ قصص (تأريخ برشهر) شهري أبريل ومايو في صحراء مونا. مع ليون بيلي Léon Belly ومن شهر يوليو إلى أكتوبر زار مصر السطحي في حصة جون ليون جبروم Léon Gerome Jean وبعثات لورديك لوجست بارتولدي Frédéric August Bartholdi وبعد ذلك سارعة أعوام اختار ديليسس الفنان برشهر ليعمل له خطوات شق قناة السويس وما رسمة برشهر سواء في فلسطين أو سوريا أو مصر لم يركز على العمارة أو الملابس الإسلامية، وما كان يستهويه هو رسم بقايا الآثار الرومانية أو الأضلاع ذات الأبعاد غير العادية ولوحات برشهر سواء الفنية أو الزينة اكتسبت بالتماسج موضوعاتها. وليس مجرد الاستشراق السامي لاختيار موضوعات للشكل الفني الأكونيكي ^{١٧٦}Exoticisme

والغريب أيضا الفنان المستشرق الفرنسي ليون بيلي Léon Belly (ولد عام ١٨٦٧) من القطب مدرسة الباربيزون Barbizon التي قدمت بدورها إلى الطبيعة للمدرسة التاتورية، واشتهر بلوحته (حجاج في طريقهم إلى مكة) التي رسمها عام ١٨٩١. وبعد من الأعمال الاستشرافية، وانتشرت فرنسا لوحة الحجاج في نفس العام، وظلت في متحف لوكتسمبرج Luxembourg إلى عام ١٨٨٩ حيث استقوت إلى الآن في القوفر زار مصر أول مرة عام ١٨٥٠ ضمن جولة في الشرق العربي، وفي عام ١٨٥٥ رحل إلى مصر. وأقام في قصر سليمان باشا في القاهرة القديمة. وصعد الفنان برشهر في صحراء سيناء ورسم خمس موضوعات

وأعمال (بيلي) عن الصحراء المصرية شيد جبال سيناء في حروب ساحر، تكشف في لقر حركات أرض سيناء، وتكتب الفنان لولده يقول: (أرى وشكل الأرض لها جمال ضارب ولا يوجد ما يمكن أن يعطيك فكرة عن روعة اللون الأزرق باط مدحش من السماء التي تبدو شبه بتسليحية بين الرمال المتحركة بالأحمر القمعي، وبث بحر الزركوني)

وتجول الفنان (بيلي) مع اموارد اسر Edouard Beyer وجبروم Gerome وبرشهر، وبارتولدي على حصة النيل من شهر يوليو إلى أكتوبر. ورسم مجموعة من اللوحات الصغيرة التي تكشف عن جملة لهارمونية الألوان ولطيف لقيمتها اللونية. رسم أيضا عدة دراسات لتسوية الجبال والجواميس، ودراسات لشخصيات بصرية لونية زينة قوية، حيث خلعت التفاصيل الطريقة من تكتلها وجمالها ^{١٧٧}.

ولد لعرض الاستشراق الفني لطف محض موانيه، وخاصة تناول بعض لوحات المرأة الشرية بصورة مبهمة، وتقول (رنا فاني) في كتابها (أساطير أوروبا عن الشرق) عن لوحات الطاريات التي شاعت في الاستشراق الفني

لطف أضفى على الرقص الشرقي في الفن الغربي طابع الشرقي الفاضح الذي نهر التشاهد، وجعله يرى الشرق كله مشغلا فيه فلوحات القرن التاسع عشر الاستشرافية جعلت هذا الرقص، وزا إلى الشرق الفنون، وأبرزت اختلافه الدرامي عن الرقص الغربي. إذ أنه لم يكن ملكه مجرد تصوير نوع من النشاط الاجتماعي، بل كان يهدف بالدرجة الأولى إلى إرضاء

المشاهد الذي لا يشارك في الرقص بل يجلس ليحلي النظر بالمرأة الرافضة التي لا يتكلم يستمر جسمها شي، وهكذا أصبح بالمستطاع استخدام الرقص وسيلة للتعبير عن الرؤية الغربية لصفات الشرق فهو يصور العربي الشرقي والأماكن المتروكة المظلمة والمجوهرات، والظلمة إلى الصعاليق والفراسخ والعنف الجنسي، أي بكلمة واحدة أصبح هذا الرقص هو الشرق، ومظلمة فعل وسامو الكلاسيكية الجديدة حين صوروا المرأة العربية في إطار ميثولوجي بعيد عن الواقع، جاء التوسامون الاستشراقيون في القرن التاسع عشر بوصفوا العربي الفاضح في إطار بعيد عن محيطهم، ألا وهو إطار الشرق الذي كان يندس الجماعة الميجوازية المنطلقة إلى كل ما هو غريب، ضخم أن الفن الغربي صور المرأة العربية، غير أن غاياته التصوير الاستشراقي كن شيئا ضاعفا، فالإطار الميثولوجي الذي وضعت فيه غاياته التوضيحية العربية أدى إلى تخفيف صورة عربيه (وأميدوس) مثلا لم تكن سوى مخلوق أسطوري، أما حين تصبح المرأة العربية خارج نطاق الأسطورة فإنه يندخل في روع المشاهد أنها أصبحت في نطاق القبح والامتناع، ويحدث بروز جاذب الوهم شديد، ويحدث إحساسه بالعري مائلا وأكثر وقسوة،^(٣٤)

ويشكل الكاتبة (رنا شاتي) في نفس الكتاب استقراض الاستشراق الفني للاستخدام والتعفن والمزج فنتقول

لقد رسم لويس ديلاكروا لوحة (الآنك تهاونك) عام ١٨٢٧ أي قبل أن يذهب فعلا إلى الشرق، إنما لتتولى غارة السروق الأوروبية لتصوير هذا الشرق، وحسبما استوحاها من قصيدة لـ (بايرون) تحمل العنوان ذاته، يظهر في هذه اللوحة مستود شرقية اعطى صوبه الضخم الثوب بيروسي العجا والأغطية الثمينة، وجلس يراقب بهادية ثامة عملية الإجهار على مطباء العربيات، وقد راح يطعنهن عبده السود بالقد (المتاجر) ويلاحظ أن كل ما في اللوحة مشوش، وإن المشهد مرسوم بقصاص دريمانية ومهتاجة، في أن واحد، ولتحدث فيه تفاصيل وأحداث درامية كثيرة لا تترك فسحة واحدة يرتاح عنها النظر، ومع ذلك فإن سمة الهدف منالوعة هنا مع صمة الجنس، وعلى الرغم من أن النسوة لظهورهن وهن في سكرات القود فإن لجانهم العربية وسعت في الإفراج الفرامي والاستسلام الجنسي، وهكذا ينقلب مشهد موثوم إلى منظور مثير يستمتع به ساردفانابوس Sardapote، والمطر إلى اللوحة على حد سواء، ثم أن اللوحة تدعى بالمجوهرات والأحجار الكريمة، فالنساء، جميعها متفلات بالفتي من كل نوع، الأساور والمخاحيل والخنود وعصايات الراس المرسعة والمواثم والأقراط كل تلك التلكيد على ثراء الشرق الأسطوري،^(٣٥)

ويشكل الكاتبة رنا الفداني أيضا تركيز الاستشراق الفني على تصوير العبيد والمجاريات فنقول في كتابها آلف الفكر

لقد كانت سوق الرقيق بالمواعدا المتتلفة من أهم المشاهد التي اعتمد التوسامون الاستشراقيون عليها في تصوير لوحاتهم وقد دالت لوحة (سوق الرقيق اليابانية) الرسام (مورين

عالم الفكر

لويدج Edwin Long شعبية كبيرة عند عرضها في لندن عام ١٨٧٩، وبعثت بسلط باعها وفياسي. أما لويدج (بديوي بياض على حارية سلاح) التي رسمها (جون فريد) John Fred عام ١٨٨٧ فتمسور نوحا خاصا عن الظلمة. بديوي بياض حارية شبه حارية إلى شكل المصروف، وقد جعل الوسام البديوي بياض أرويته للثلاثين مع عري الشاة وشبهها المكشوف. فهي هنا لتكون تفاصيل حسنها معروضة لبعائها في ان واحد التاجر في المكان، والناظر إلى اللوحة، فهنا يفرمان شها وما يحادها من قطع السلاح. أما الحارية فهي مدعاة للشفقة. إنها للفرس في وجه الناجر لثلاثين سنة فزاره الذي سيحدث مصيرها، إنها عاجزة شاما. فهي الحارية والمقدبة والناظر والحارية^{١٣}

ورغم هذا فقد ألحقت اللوحة للاستشراق الفني بإننا لا يجب أن نطرق إليه إلا من خلال ما عاصر سواء في الغرب أو في الشرق الغربي. أي الشمالي من جانب العرب، والتمطيط من جانب الشرق، يضاف إلى ذلك أن الاستشراق الفني خلال هذه المرحلة أي النصف الأول من القرن التاسع عشر كان ابن زمانه أيضا من الناحية الفنية فهو بشكل عام يخرج من عناصر الرومانسية بما يحوت من مبالغة أو التمسك من الشرق والغرب لتضاريف المواطن، وكذلك مجموعة الفنانين المستشرقين على صلة وثيقة بكافة الأديان والفنانيين واد الرومانسية العربية. بل أن البعض من هؤلاء، ممن لم يدعوا إلى التمسك بآنها يتكهن بجهة التوجه أو في حدود ما التوجه. بمعنى أنهم كانوا يقدمون أنفسهم يقدمهم على جانب الحقيقة ولكن عام، وهذا ما يحصر إنتاج مجموعة الفنانين المستشرقين الذين تأثروا بمصر في حدود الشكل الخارجي دون الفسوف والحقيقة أيضا هو أن الشكل الخارجي في مصر انذاك - طبيعة لطيف التلطيف - كان بعيدا عن مصفون حقائق تاريخ الفن المصري الحديثة أو مراحل قوته، وكان عليها الانتظار لنصف الثاني من القرن التاسع عشر حتى ترى قراة مستجيبة للفن المصري في مراحل قوته، أي إدراكا لفهمة التصريف في الفن المصري ليوذي دورا بعيدا عاما في مجال تأثيره على مذاهب الفن الحديث العربية

التمسور أو النهوس بالمصرييات EGYPTOMANIE

والك الرومانسية كمنصف والاستشراق الفني كقار داخل المذاهب الغربية «طهور التمسور» Egyptomanie في الغرب مع مطلع القرن التاسع عشر. ولكن يعني إلهامه النموذج المصري القديم في مظاهر الحياة اليومية من عسارة أو ديكور منزلي- أو مصوري أو ازياء نسائية أو إنتاج فني، من نحت، ولوحات، وتصميم للمباني العامة أو الخاصات، أو المصريات، وشاع على وجه الخصوص تقليد الوهل والأهرامات والمسلات والمعابد والأصدة والرسوم المصرية القديمة

ويرصد كتاب التمسور في الفن الغربي- Egyptomanie dans l'art occidental هذا الانتحاء من القرن السادس عشر إلى القرن العشرين في فنون العمارة والديكور الداخلي

والعاجري، والسحت، والآلهونات، والآثاف، والوادة الزينة، إلى أن نصل إلى فن الإعلان والسيف، والرسوم المتحركة، والشعرين.

ولكن لا يجب أن نطلق مصطلح التنمصر أو الهوس بالمصريات على كل ما يتعلق بمصر. لوحة قديم من مصر -مطبخ- حجة في الصمراء، حيث سيطرت هذه العناصر على معظم الاستشراق الفني أو الأثروبثيم Ecstisme. وليس التنمصر أيضا هو مجرد رحلة إلى مصر منتشبة بملابس تشبه ملابس مشحونة أو مستوحاة للحالب من العصور لكل ما هو مصري، وليس التنمصر أيضا هو الاستعارة من الفن المصري المعاصر، وقد شاع في ذلك الوقت (القرن ١٩) ولا يجب أن نأخذ بهذه الظاهر المحلية الرنطة بهذه الملائكة أكثر من الارتباط بالتأثير الغربي أو أيضا خلق بعض التجميعات المستوحاة مثل مسحة أو مشحف الظاهرة أو بعض الفيلات التي اتبعت خارج الظاهرة

ويصغر ظاهرة «التنمصر» في مجرد تنازع بسيطة من الفن المصري هو اقتناع للجن، الهام من التنمصر التنمصر هو هذا الرموز ولا يجب أن نعتقد أن هذه الرموز من التقويم يجب أن ترتبط بقدر ما نمنطق بالمشكال تعالينا الأمر يتعلق بالمعكس، إنها رموز جديدة تلبس هذه الأشكال على طول المحيط الذي يربط القرون بالمستعمرات معرك الألائق والأفكار نحن مغربون أن كل مصر كانت له أشكالها المصرية المتغيرة من قبل فنانيه من وهي، ولهذا وأصبح الموضوعية كانت هذه المصنوع نهم، **إلى أسرارها**، فهمه، وفكرها لتطوارة، وأيضا لتكثيف تغير الفصول، ولم تعرف أسرارها بعد. وألقت هذه الأسرار بالموضوعية التي أحدثت أنها هي المصنوع لخدمة مبادئ العسكرية على مصر القائمة على أسطورة تاليفين التنمصر كشف عن حقيقة مزعومة تحوي ثلاثة عناصر للتابع المتعلقة بالأثر والفن، التول العام الذي يمثل ناحية التبعيد والأثروبثيم Ecstisme، والرمزية التي جعلتها ظاهرة التنمصر وبحسوبة موازنة كان التنمصر أيضا تعبيرا عن أسلوب مصري جديد، ويعد الفن المصري القديم، وإعادة استخدامه في إطار آخر من أشكال هذا الفن، وفي إطار الأسلوب المصري الجديد، تمت إعادة الالتقاء والفني لتراكيب مواد تمصرا دلتانيا، وربط كل هذه الطاقات بخلق التنازع المتشابهة لأشكال متنوعة، وإعادة تطويع أكثر أصالة في دلتانيا عناصر مصرية تستطيع أن تتجاوز مع أخرى مستوحاة من القديم الكلاسيكي، أو من مادة الفن المعاصر، أو بتقنيات (من الفني) حرة من موضوعات على الفن المصري، التنمصر إذن أمد ما يكون عن مجرد الهوس بمصر، والمصطلح الإنجليزي Egyptian Revival في هذا المجال يبدو هو الأكثر إيماء، لأنه لا يكفي بالطبع مجرد نقل الأشكال المصرية القديمة، بل يجب على الفنان أن يعيد خلق هذه الأشكال في حساسية تقنية رابطة إياها مع عصره حتى تعيد إحياء، تطوير الحياة، أو إحقاق، فائدة أخرى من أجلها صنعت على النسق المصري الأصلي، وإلى الآن نذكر عودة ظاهرة «التنمصر» إلى بداية القرن التاسع عشر تحت عنوان «العودة إلى مصر» Retour D'égypte شعار استخدم دائما الصنع ديكرات على التمسك المصري، بل وإلى وقت متأخر من ذلك، ولا

يعرف مؤرخو الفن كيفية تصنيف هذا الشكل الخاص الذي مزج دائماً بين هذا الأسلوب حيث ارتبطوه طويلاً بمفاهيم منسقة مثل الكلاسيكية الجديدة أو الكلاسيكية الجديدة أو Baroque أو الانطباعية، وهذا ما انغمس مع تعاقب السنين هويلاً، وصارت ظاهرة المنصر تشتب مع التشكل الأخرى التي استعارت من الإغريق أو الرومان أو الباروكيين أو Baroque أو الصين أو اليابان ظاهرة المنصر كانت بالطبع واحدة من المشاركين في هذه الحركات، ولكن كان لها أيضاً حقيقتها الخاصة بمستوى كل التيارات مع نظير خاص لموهبتها الأصول صاحب المنصر على من المنصور. وقد يلزم الدخلة أن هذا المصطلح لم يأخذ حظه في مجال الاستشهاد به فيما هنا ما يرد في تاريخ الفن. ويصنف - المنصور - بالمطابقة مع نموذج التقليد أو إعادة الطلق التي يمر بمرحلة التشبه بتصنف المنصور بالمعمودية وليس مجرد اعتباره أمراً زائداً أو صريحاً خائفاً³⁷

ويستمد كتاب (المنصور في الفن الغربي) من مقدمات ظاهرة المنصور في أواخر القرن التاسع عشر فيقول

« لم يقتصر الأمر على مجرد الصرخة (الزئير) الجديدة ولكن كان في الحقيقة لبارا عاماً للأفكار منفرداً بطرق كثيرة. بدأنا نرى في كل مكان نماذج لاسي الهول، وبيكورات داخلية مستطمة بشكل مثالي، عناصر جديدة على شكل الكلاسيكية الجديدة خاصة بالثقافة داري الطوائف. وقد أصبحت مثلاً مرموقة كلاً عاماً في أشهر المتاحف الأوروبية في فرنسا، بل وفي أوروبا، وأنشأت (المسك) تماثيل «أبو الهول» الديكور طوقتها في فرنسا، وفي صالونها في Fontainebleau اختارت بعضها من بين الموضوعات الفنية التي تزين هوشها مائة كبيرة من الأبرود فوانئها على شكل «أبو الهول» لتوضع فوق مدخلها في قصر فرساي. وطلعت من جان بتيست مينييه Jean Baptiste, Serre قبل ثلاث طرقات له طابع مصري لمصورتها الخاصة في قصر سان كلو. Saint Cloud. ويستطيع أن يشهد في فرنسا وفونتينبلو مقاد تقرب من نفس النهج، ورسم لها بولير Boudin تصميم أيضاً مدفك على شكل «أبو الهول» وأعمدها فطيت منه نموذجاً آخر لصالة ألعاب الكه في سان كلو، وحيث صالة التريدي، وصالة الصليب الهولندي، وقاعة السجاد في الفاتيك كان نماذج إيطالية لها نفس الاتجاه: «المنصور» والتي لم تصل إلا بقلعة إلى إنجلترا وألمانيا.³⁸

وقد اتخذت الثورة الفرنسية دورها بعض الموضوعات (الصرخة) في احتفالاتها الشعبية الكبيرة، وكان من الطبيعي أن يستغل الثوار بعض الرموز المصرية التي نعدم أعدادهم السياسية كرموز استبداد الفرع، ومنظمتها كمنظمتهم الرموز الملكية والإقطاعية. ولكن ذلك لم يكن الشيء الهام بجانب الثوار العام تجاه مصر آنذاك، وهو الشعور بأن هذا التاريخ العظيم قد حمل القاء الفاتح لمنصب لم يعد والمفاتيح لكه اليافعي التي شجعها السلاطين الملكية منذ المنصر القوي Clochape³⁹

وإذا كان كتاب (التصوير في الفن العربي) *L'Egyptisme dans l'art occidental* يقرر أن ظاهرة التصوير المنحرفة إلى الشمال مصدر القديمة في إبداعات عديدة قد استمرت خمسة قرون، ومازالت قائمة إلى الآن على اعتبار أن هذه الحضارة لا تنقل مدعها هذا عرضة للفرد عليه مع التطور الجديد، ولكنها منبع خصب صالِح للاستلهام منه في كل عصر حسب تطور هذا العصر أو حسب فاعله الخاص، إذا كان هذا هو مفهوم التصوير أي ما يمكن أن يلخصه بالمصوِّر الفاعل العصر والاقتصاد عليها، فإن الاستشراق الفني *Orientalisme* كان يعني الاستلهام من الشرق العربي بكامله، أو على الأقل ما عرف آنذاك لدى الغرب من شرق عربي، أي الشمال الأفريقي ومصر والشام والعراق. وهذا يعني أن مصوِّر مصر في الاستشراق الفني كان موافكا لتاريخ الفن الغربي، الفل في بدايته مع القطب الرومانسي بشكل عام من ناحية، ومع بدو مرحلة -التصوير- بشكل خاص بمصر من ناحية أخرى.

الخلاصة

الرومانسية، ثم الاستشراق الفني، ثم الشمسية، تونس متداخلة كانت الرومانسية معكم لها مدعها متصبع الأركان في تاريخ الأدياع العربي الأوسع في القواسم، وخرج من داخلها الاستشراق الفني، ثم ما، التصوير أو الهوس بالصوريات من داخل قوسى الاستشراق الفني ويحكم مدعوية الرومانسية، يصير إلى أن الحول القديم التاسع عشر، وإن كانت قد انحرفت صد منتصف القرن بالدرسة الواقعية أنها وهيا، يوما سجد أن الاستشراق الفني قول طور ملوان المدارس التشكيلية الغربية بما، في البداية يتابع هذه المدارس «كلاسيكي، ثم رومانسي، ثم واقعي أو تسجيلى، ثم ناليري، ونظره التصوير أو الهوس بالصوريات بأن له طموحات تطرد في عمق يصل للقرن السادس عشر، عبر أنه تبلور بعد رسوخ دراسة الصوريات في منتصف القرن التاسع عشر، وتحول لطاهرة تقليد لكل ما هو فوجوي في الشكل فقط وإلى القرن العشرين.

والرابط بين الرومانسية والاستشراق الفني والتصوير، أو ما يجمعها، أو ما اكتلت به في منتصف الأول من القرن التاسع عشر، هو النظر إلى مصر على أنها من منابع الاستلهام الصياغة في النهاية بالأسلوب الغربي.

وتكاد الخطرة التالية هو اختراق مفاهيم مدارس الفن العربي من التعاميم الفنية العربية بشكل عام والصورة بشكل خاص، أي الاتجاه للنظر إلى التكوين الفني، أو اللوحة كتكوين مستقل عن الواقع في محاولة لقراءة باطنه أي جعل الشكل وسيلة للوصول إلى المضمون، وليس مجرد نقل أو تقليد للصوريات المظفرة. وقد مهدت الرومانسية الباحث عن الصور، والكون لرحلة جروج الباربيزون *Barbizon* إلى الطبيعة وعشيقها، والتي مهدت بدورها لقراءة النائية لحوار الصور، والكون بالأسلوب على اعتمادا على نظرية (ليوتن) للتشكيل الطبيعي للألوان، وهذا ما سيلم في النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

مراجع التوثيق

- [١] من كتاب: [De la civilisation, le voyageur au monde] (Paris: Les Éditions de la Sorbonne, 1994). P. 10-11. Le voyageur au monde (1994-1995). P. 10-11.
- [٢] المرجع السابق ص ١٧
- [٣] المرجع السابق ص ١٧-١٨
- [٤] المرجع السابق ص ١١١-١١٢
- [٥] [De la civilisation, le voyageur au monde] (Paris: Les Éditions de la Sorbonne, 1994). P. 10-11. Le voyageur au monde (1994-1995). P. 10-11.
- [٦] من كتاب: [De la civilisation, le voyageur au monde] (Paris: Les Éditions de la Sorbonne, 1994). P. 10-11. Le voyageur au monde (1994-1995). P. 10-11.
- [٧] [De la civilisation, le voyageur au monde] (Paris: Les Éditions de la Sorbonne, 1994). P. 10-11. Le voyageur au monde (1994-1995). P. 10-11.
- [٨] [De la civilisation, le voyageur au monde] (Paris: Les Éditions de la Sorbonne, 1994). P. 10-11. Le voyageur au monde (1994-1995). P. 10-11.
- [٩] [De la civilisation, le voyageur au monde] (Paris: Les Éditions de la Sorbonne, 1994). P. 10-11. Le voyageur au monde (1994-1995). P. 10-11.
- [١٠] [De la civilisation, le voyageur au monde] (Paris: Les Éditions de la Sorbonne, 1994). P. 10-11. Le voyageur au monde (1994-1995). P. 10-11.
- [١١] [De la civilisation, le voyageur au monde] (Paris: Les Éditions de la Sorbonne, 1994). P. 10-11. Le voyageur au monde (1994-1995). P. 10-11.
- [١٢] [De la civilisation, le voyageur au monde] (Paris: Les Éditions de la Sorbonne, 1994). P. 10-11. Le voyageur au monde (1994-1995). P. 10-11.
- [١٣] [De la civilisation, le voyageur au monde] (Paris: Les Éditions de la Sorbonne, 1994). P. 10-11. Le voyageur au monde (1994-1995). P. 10-11.
- [١٤] [De la civilisation, le voyageur au monde] (Paris: Les Éditions de la Sorbonne, 1994). P. 10-11. Le voyageur au monde (1994-1995). P. 10-11.
- [١٥] [De la civilisation, le voyageur au monde] (Paris: Les Éditions de la Sorbonne, 1994). P. 10-11. Le voyageur au monde (1994-1995). P. 10-11.
- [١٦] [De la civilisation, le voyageur au monde] (Paris: Les Éditions de la Sorbonne, 1994). P. 10-11. Le voyageur au monde (1994-1995). P. 10-11.
- [١٧] [De la civilisation, le voyageur au monde] (Paris: Les Éditions de la Sorbonne, 1994). P. 10-11. Le voyageur au monde (1994-1995). P. 10-11.
- [١٨] [De la civilisation, le voyageur au monde] (Paris: Les Éditions de la Sorbonne, 1994). P. 10-11. Le voyageur au monde (1994-1995). P. 10-11.
- [١٩] [De la civilisation, le voyageur au monde] (Paris: Les Éditions de la Sorbonne, 1994). P. 10-11. Le voyageur au monde (1994-1995). P. 10-11.
- [٢٠] [De la civilisation, le voyageur au monde] (Paris: Les Éditions de la Sorbonne, 1994). P. 10-11. Le voyageur au monde (1994-1995). P. 10-11.



تعليق الصور

- (٢٠) (نالتون بوزر المصاييح المطاوعون في يافا) لوحة للفنان الرومانسي الاستشرافي انتوان جان جرو *Antoine Jean Gros* (متحف اللوفر باريس) ١٧٩٢ & ١٧٩٠ م
- (٢١) تفصيل من لوحة (مذبحة سكيرا) لـ ديلاكروا *Delacroix* رعيم الرومانسية (متحف اللوفر باريس) ١٨٢٩ & ١٨٠١ م
- (٢٢) (موت ساردانابال *Sardanapal*) لوحة ديلاكروا رسمها عام ١٨٢٧ (متحف اللوفر) ١٨٢٩ & ١٨٠٩ م
- (٢٣) تفصيل من لوحة (نساء العرائس في جنافن) ديلاكروا (متحف اللوفر باريس)
- (٢٤) (سوق العنبرية) لوحة الفنان المستشرق الإنجليزي دايفيد روبرتس *David Roberts* رسمها عام ١٨٢٩
- (٢٥) (مشكاة من الزخام الهندي بالهند القرن ١٩٥٠) تاجع الإسلام برفيق القاهرة لوحة الفنان المستشرق الفرنسي بريس دالون *De la Haye*
- (٢٦) (لوحة الغداء في القاهرة) لوحة الفنان المستشرق الإنجليزي جان فرديريك لويس *Jean Frederic Lewis* اوين ليجر جاليري *Osborne gallery* لندن ١٨٠٦ & ١٨٠٦ م
- (٢٧) (طبايا مسجد الحاكم في القاهرة) لوحة الفنان المستشرق الفرنسي بروسيد ماريا *Prosper Marilhat* رسمها عام ١٨٤٠ (متحف اللوفر باريس) ١٨٢٠ & ١٨٠٤ م
- (٢٨) (مبينة الميوزم) لوحة الفنان المستشرق الفرنسي جان ليون جيروم *Jean Leon Gerome* متحف جاليري الفن ١٨٢٨ & ١٨٠٦ م
- (٢٩) (يوسف يغسل أحلام فرعون) لوحة افرهان جوسيد *Adrien Caiguet* من القطب المنصر (الهرس بالصريات *Egyptiote*) ١٨٠٤ & ١٨٠٤ م
- متحف الفنن الجميلة في ريمز *Beaux - Arts. Reims* اللوحة تصور الفرعون حطه الأبراج في بعد دفرة، يابس النرجة الرومانية، وان اعتبر الناج الفرعوي، معاط مستشاريه رسم الفنان هذه التفاصيل بعد استشارة المستشرق الفنان الفرنسي بريس دالون عام ١٨١٠
- (٣٠) ديكور أوروبا (الذي المسخري) لـ جوزف (منظر بعد الشمس) من عمل الفنان سيمون كواجيو *Simon Quaglio* من قطب المنصر أو الهرس بالصريات قدم العرض في ميونيخ عام ١٨٦٨ (متحف ميونيخ)

تأملات في «مائيات» عمر انسي

فاطمة الحاج *



مقدمة

محتويون بالبحث، بالشك أكثر الأحياء، انعرف.

سؤال بؤرق: ماذا بعد؟ ولماذا؟

حركة لولبية داخلية، دافع الشوق، والتعالي مع المشقات يشعلان

ليصبحا قوة الزخم المؤدي إلى المعرفة.

قوة الزخم لتسهر كلما كان مخزونها مركزاً، مصفى من كل الزوائد

التركيبية، لأن النوعية الموصلة إلى أخرى لا ترتكز أصلاً إلى الكم من أجل

الكم، وإلا ذهب هذا الكم بنا الطياء: هذه الحالة تختلف تماماً، ونخرج بنا عن

إطار الحركة اللولبية الداخلية هذه.

هذه الحركة ترتدّ عكسياً كلما ازداد الاستنكار.

يخف الزخم كلما سكنت الحالة الإنسانية واكتفى. فلا اكتفاء مع العقل
حاضراً هو استشراف حالة المستقبل المثبتة على ماضيها. كل لحظة انمضي تصبح ماضياً إن
المستقبلية جلية بالقياس لما نريده أن تكون. وسبقتها مع الزمن منقطع وبغير
من هنا كان لجورجيا إلى زمنا الدائلي. تعريفاً لمسارها. المسار الذي تخرج بالوحد الجسدي
للإنسان

فكادى ذلك القاصر على نية الطول بعد عراق طويل ومرور. وفجأة

شم الثمن رائحة النية

فخرج من الماء وأخذ النية

وفي ربحه نزح عنه فخرها⁽¹⁾

تلق مشعر في الحالة الإنسانية ما ما وجد، عبر ما وكالما أمكن من أدوات وطرق

مغلق لاسكو (Lassco) صرخت بكل ما ملكه تلك الإنسان من قدرة على التغيير ليهول مصيره أمام
تلك الجوانب الرائعة الحرة والقدرة⁽²⁾
فجسدته بأنه ماضي كقدرة بقاء. أمم الجوار واجبة. يهمل بصورة أحياناً رسم تلك الجوانب التي
مارالت موضوع بعضها حتى الآن

بنية لهذه العين التي انعدمت. وإيهام اليد التي ارتبطت إيماناً. بين كبير

ارتعاش السؤال كان البداية. والارتعاش السؤال هو التكملة. وإن كان من جواب ما فقيه ربما النهاية.
ربما نهاية الفن. الإنسان

مستكشف هذه الارتعاش ولو محالته الدنيا. إيماناً بنا بالإنسان بطريق الفن ليس بالضرورة
تصاعيداً. والأجل ألا تعرف كيف هو. لتبقى لنا نعمة فرح الأطفال

مدونين هؤلاء. الفنانين الزواج. شكا أم أيتها لتسولهم بذلك. فإلهام كانت تعلم مكانها بناء لعظم
لهم الإنسان وقدرته على التغيير. تبدأ لتطور العام في كل الحالات

ربما أن الرسم، حسب ما جاء في الجدار الفرائد هو الأسبق في أدوات التغيير. فإن طفولة لا تقل
ماذا ترسم بل كيف ترسم. أصبحت هي الدفاع البحث والتجريب والتقليد. بناءً للكمون في الفن. الذي
مارال بواجبنا مع الزمن. وهو الذي يخرج من حين إلى حين رافداً.

هذا التكيف الذي مارال مقبلاً الفكرة العقلية التي بدأ يستقرى المستقبل حاضراً من خلال تطلعه
في الماضي ضمناً واستباقاً. لم يكن مرتباً ارتباطاً متشابهاً بمراحل الزمن

ففي الفن التشكيلي مثلاً كانت تمر العيون دون أن يقرأ أي تغيير يذكر. من حيث أدوات التغيير أو من

عالم الفكر

حدث اليوسوف فيالفرقة الاخوية بالفكرة او بالمضمون، طالته وطال مكوناتها في داخل حيطان اربعة، باطنها شمالية، خوفاً من تبدلات الشمس، ولكن ملاقة الفن التشكيلي بالثورات العلمية والفكرية كان واضعاً، فاستراخ آلة الطباعة، كان له كبير الأثر على الحركة الفكرية اذية كانت أم تشكيلية في عصر النهضة. وخاصة اذية العبد الذي انطقت على خائنها الضمير في إيصال الفكرة إلى العامة فصورته الفرقة جزئياً من الشرح

وتحليل ألوان فويس فرح طبعاً، غير محروى الفن التشكيلي في نهاية القرن التاسع عشر إذ دخلت الألوان محركها الخامسة، فيد أن كانت الألوان ثمانية وخامسة، أصبحت إليها الألوان السادسة والباردة أخذ اللون الأزرق واللون البهيماني يروجان حكاية الظل مغايرة بالانقلاب مع سطوح الشمس، وبإسهاب مع الغروب

بداية مراسم هي تروج ألوان على عرش الفرقة

معارات القرن العشرين لا سجل لصورتها الآن لتنبأ الملائكة العذلية بجزء الفرقة ومحوها، فيد فترات طويلة مضت، ولم يكن يقرأ على الفرقة أي تغيير، طوي أو قصير، طعنوا، جاء زمن أخفد الفرقة تهيول من مرحلة إلى أخرى، نظار إيماناً بصدق هذه التواجدات، أصبح معروف الفنان الواحد مختبراً لمراحل جديدة، كان سرقة الآلة المكشدة على مجرى الأزرق، وعلى كل المستويات

الشمسي، بلعد منحنى الشمس من تحليل ألوان إلى استديانة ومكتباته، ومع وضع هذه الألوان بعضها إلى بعض، ملاصقة، يشكل خلقة فكانت الخطية تون مولية الأزرق والأصفر متلاسلان أعطيا القرن الأخضر بمجرد النظر إليهما

موسيقى التقلية صممت ما على صورتها فوجدت القصة العرة

وأطن ألوان هوية صراخه أنها «الخطية»

صراع مشاعر لا دليل له في تاريخ الحركة التشكيلية

استراحة متعرج، ولكن هذه المرة لتغيير في أسلوب الحركة

التكسية بكل ما حصل من تحليل ورد على التوحشية

وتناجيت الأسئلة إلى أين؟

وكان الجواب دائماً يولد سؤالاً آخر

أسئلة القرن العشرين لا تنحصر، بلورد حالات من الفكر الإنساني المظالم تاريخاً وفلسفة وأدباً وموسيقى وتشكيلاً ومسرحاً، هذا كنهه الرواية

أول عهد الرواية، هو في قلبي الفكري، فكل مرحلة وسنة انماطها التطورية في الأساليب الطاعرة،

ولكن الجوانب الأسطورية هو عنها المرحلي. فينوس ما قبل التاريخ مثلاً^(١٢) الميوزة لهم الخصبة المتغيرة بشخصها المتشعب، ووطنها التاسعة نون وجره عطفي لافني تقاصيل الجسد. أما فينوس اليونان فهي هم الشغل والتشويق الروافعي

وعند الشفاء، الرواية والمعاصرة مصحورين يكون وهج الارتداد، مشعاً تافداً، ولكنها لا يستطيع أن تستجيب للمعاصرة بالرواية ومنها كانت الأساليب. فلا تكفي رواية المعاصرة بالسطح الألفي الزمن. ما لم يتراوح مع خطها المايوي الميوس في عمل الزمان الإكسائي فالرواية لا تمتد بمقدور المكان والزمان.

الاعتقل عن «الرواية» إن لم تكن في المعاصرة. وتكتفي رواية الأزمنة السابقة لتتابع إن كان هناك من يد للرواية فكم من فنان بهذا المعنى رائد شارك الفنانين إسماعيلهم. فكلو موهمان، وسنان فرخ، بالفرن الهلالي، والتكعبة بالفرن الإفريقي وبخاصة الأربعة والسبعينات. ومايس «بالفرن الإسلامي» مزال تعيدا في معترف Gervase Monro. وطعم مكلي = Klee الذي تعقل في تونس^(١٣)

وكم من فنان عربي اتهم من حصاره رائداً وسطيح الصور. على مثالها، بين Delacroix^(١٤) و Klee^(١٥) ولوريم لأن تقتحم أنفسهم اعقل. وأن هورنا نوزجها ربح الأشياء

بفرصة في الأرض. بمسح سحرها وهي السحر بين (التي) السحر. يتشغل بحور بدعها تغلظ على موسيقى هائلة. فلا ركة لأسير في الزمان. ولا لغة لورثاني معها

ولكن الإعتاق طعم السيرة. كان ليس هناك من مكان للطمع استقبل ولكن طعم منعة السفر. فكون لورثاني. ومن رجب

كل شيء. وشعنا أنت هنا. من هنا. إلى هنا.

الوقت الترابية والسحة الوسط. طعم المرحل

الليس بشعر. إليها مع لولة الروادية

لتطبيع الألوان على الضمان أو الورقة بمسح. أن شلائس الطبيعة عينية. رعاية الإحساس «الأكوازي»^(١٦) هذه الأسس. بعض الأبطال. لشدة الطم بالسر بعداً تنهياً عن العهد المظروح. عن اللون للقول. من دالة العلية في عمل طوقنا الآلية من حصار سنون تروثا (انظر لوحة رقم ٢١ في فهرس التوحاد)

لنفس فجأة نرفض

نصرنا لا تسبح طينا فرحة الرحيل

انسي ومادة اللون

سالت عن الأسس في لولة الزينة تاراً ما وجدته. كان دائم الفرة في مانيات (الأكوازي)

وفي بعض الأحيان القليلة في صفاء الكواريزل أمين اليقظة، ولكن ليس في فوج طفولة القواعد.
مساعد الأتومي في تأسيس صرح لهذا الإعتقاد، الكواريزلي، تشهد نحن أطفانه الممتحن الدائم إليه،
وتؤمّه في أحيان كثيرة.

لعمري الأتومي من المؤسسين للشخصية الكواريزلية المستقلة بذاتها، التعريفية المبررة هذه الفترات
تعمل عليها الأتومي فلوهرها وأصطفاً معها ظلياً، الكواريزل مادة لم تحتل مكانتها التعريفية الخاصة إلا
مع نهاية القرن التاسع عشر.

ومع ذلك ظل التعامل معها نادراً ولم تطرح كميدان بحث محلي مستقل.

وبعد لعدم قدرته على التعلو، مثلاً، بوزارة طغات فوق محتضها، أو تغيير بعض المساحات، للتفوق في
عالم الكواريزل عليها لعمري شخصيته والتفوق عند رعايته، فهذا يتطلب نوعاً من التخلي، وبمراعاة محور الأمور
معه (٨).

والأتومي استطاع بحسه الرفيع أن يتفاد أن يشكل متشكك مع زخافة الكواريزل، وأحترم شروطه، ففوضت
علاقته بالقوة اليقظة، ولتقرب هذه العلاقة إلى مستوى رفيع في التميز والتقية بدأ
ولكن المصداق الذي يطرح نفسه لماذا لم يستطيع الأتومي التخلي مع الكواريزل التعريفية بهذا الحس
الرفيع؟

لماذا لم يتفوق بعضاً من هذه الشخصية على التماثل، وخاصة عندما تعلم أن القوى الزمنية طبع إلى أحد
المعزود، وكان المتواجرات التي يصعبها الكواريزل قبل اليد، بالتعامل معه معرفة (٩).

فلتفوق وأصبح بين الحالات المختلفة للوحات طفل الزبون بين حالة الكواريزل وحالة الزيت.

مع العلم أن هذه الكواريزل ليست الأفضل بين اللاتيات عند

موسمية الأشخاص في هذه القوالب جاءت تشابهة مع باقي الأجزاء، وكان الزبون يشغل عطاؤه.
ويشارك الناس فراحهم فلا فرق بين كل الأشخاص وكل المتجار والأرض (الوحدة رقم ٣٢).

الكل في دوران يوزع التماثل، ويتماثل، فالأشخاص متحركة لكل وطراعية مطبوعة بالتماء حركة
الأرض التي تمتد أطرافها عند دخول الناس في علاقة جديدة.

هذه الخطوط الشخصية طواحية هي في أصلها الأحيان جديفة معبرة عن رغبة في تبيان الاستعداد
فلا محس بالفارق بين الإنسان والشميرة والأرض.

ومع ذلك لتحويل الألوان إلى فائضة معبرة الشخصية في اللوحة الزينية للفتن كل هذه الطبيعة
ولمصرها في لون واحد، وآخر ثنائي، عالم معزج مع اللون الأحمر (الوحدة رقم ٣٣).

هذه القسامة في درجة اللون المزجج مع الأسود أعطت اللوحة معنى آخر للمقصود من طلاله.

عالم الفكر

الاشجار في اتجاهه. والناس في اتجاه آخر.

حركة الشكل الأرضية تتقاطع مع حركة الأشخاص. ويقتضي مع حركة الأشخاص الواقعة بشكل جامد. ويكون الشجرة توفيقاً أن تقتصر. دخول الضوء كان تقبلاً على الظل وكانت إزدياد وجود التفاعل متطوع في هذا الجو تحول الإنسان في الوحدة إلى متعلق للأشياء. هذا الإلقاء لمطبعة اللون والعناية في القول. ظلت أيضاً على مجمل لوحات الزهور والطبيعة المصانة والإنسان.

فالإنسي يمزج اللون الأساسي مع الأبيض. ومن ثم مع الأسود أعطاه هذه القناعة. وحدة من حرية اللون وفكرته على التعبير.

أما في الكارلويل فالتحيز كان يتم فقط بالاء. ومن الجوى. إلى اللون الأبيض.

السؤال بلح. لماذا لم يتكلم الإنسي مع اللون الأبيض كما مع الكارلويل؟

مع العلم بأن اللون الأبيض يتراوح وهي كثيرة على التعبير.

فعل كان القندان ينتهي بأعماله الزينية كما بدأ. ثم إن الإبداعات كانت تغير من طريقة الوضعية الأولى؟

هذه الطريقة التي سبقت لتعلم أفعال الإنسي. وهو كان يطبقها على الطبيعة مع الطبيعة الأولى التي يضعها أثر سلمي على الفصحى العام لكون الزيني؟

هذا يقودنا إلى مدى تدخل العقل في إعطاء اللون الزيني هذا الشكل.

والى أي مدى كان هذا التدخل قليل عاقبة؟

الانتماء إلى العقل جلي في قوله: «إننا نرى اليوم أن العالم. أي جميع المتطلبات الحية وغيرها لها سؤال وفراوان تسير عليها وتعمل بموجبها. ولا يمكن أن نلذذ بها. فإن كان الزيني أمراً حارفاً للطبيعة فهو متعلق للعقل. إذ أن العقل البشري الذي هو ابن الطبيعة ومظهر من مظاهرها والمخلص لخواصها في كل أعماله وتصرفاته لا يقبل. ولا يمكن أن يقبل أمراً فوق الطبيعة. ولا يمكن أن يحيط بها هو أبعد من تصورنا»^(١٠).

الإنسي واللون

لوحة تطلب عليها الألوان الترابية كيف يتجلىها؟

الضوء بالألوان الترابية ممزوجة مع اللون الأبيض في الحالة الزينية (بمختلفة بالاء في الحالة الكارلويلية) متضافاً إليها قليل من الأحمر أو الأصفر (الكوبلتان ٢١ و ٢٥).

أما الظل فيعالج بواسطة الألوان الترابية الداكنة. وفي القصص الحالة يتدخل اللون الأسود مع المجموعات الدافئة ليسمح ظلًا.

عالم الفكر

هذا المفهوم الذي سماه لقرون عدة، علاج به الأنسبي المصمم الإنشائي، كما انتظر، كما الطيبة الصاعدة، فهذا لا يستطيع تمييز المظهر الفيزيائي من لشخص الصنوبر، ولا لون التفاح من لون الزمراء الخضبي.

ففي لوحة سكرية على شارع صيق اليونان القارية ومن هذه الألوان يريد إعطاء انطباعاً وعمق لثلاثي، فكان لمواء إلى الألوان القارية الدائكة للمسؤول على هذا الصق والسعد^(٣١) (لوحة رقم ٣٦).

مع العلم أن قصة الطلال والألوان القارية الرقاء لإعطاء هذا التطوير كان قد طس عليها راء، نصف قرن^(٣٢).

تطرق إلى هذا الأزرق (Cobalt) وسأل ما معنى وجوده؟

فلا نجد سوى أنه كان لونا لشبهه في السبي

وجود مقبر دون أن يطر الصان أي تعديل على أي جزء من ألوان اللوحة خاصة وهو المعتاد أن يلقن العمل بكلمة بالألوان القارية

لمطوّل هذا اللون (الأزرق) لم يصير أبداً من الألوان القارية أو يميل ألوان اللوحة.

لقد يخل الأزرق، ولو بشكل ضئيل إلى بعض ألوان الطلال فلهذا يتركها ما وهناك دخل من هذا اللون شيئاً طريفاً.

هل كان يتم ذلك باسم الاستخدام؟

ومن قال إن اللون الواحد يتسم لظامع ذاته، دون قبول الآخر؟

فالأمر في اللوحة شرط لا حاجة، والأنشطة كثيرة في المس الفكري عند الشعوب، وكيفية شعورها بالحام بتلكه وتكلمة الألوان بعضها البعض.

سورة من ألبا في عصر، لم تكن هو حيل التكمال والاكتمال وأبو بعضه الحام فبالطوب هو هذا الخام بالذات. ومنه يكون الانطلاق والعمل على لفرته بناء لمجاهاة الداخلية لا على قلها فكما عرفت هذه الضرورة الكاسية في العمل تطور طريق الوصول إليها (لوحة رقم ٣٧).

فاللوحة القارية عند الأنسبي تفرح لديها الأخضر البعيد أن يوجد ويعدونها القرمزي (Carmine) والأصفر تكرر ملحة ليكمل فيها الشمسي واستبدالها السبديج (Sépiol) أيكال وقارها

وبهذا المظهر لبعضاً علاج عمر السبي ومجاهاة. ولكن اللون الرمادي بكل حالته (الباردة والهادئة)^(٣٣) فامر على استبدال أكثر لونها الألوان (لوحة رقم ٣٨).

بالع في إزالة العوالت اللونية بعضها البعض فكان متحفظاً بلونه كما كان متحفظاً في حياته العادية. كان شاماً لونها ليس مجرلاً متعصب. إننا هو أيضاً متحفظ إلى أبعد حدود^(٣٤).

لوحة الانسي نفس بوجودها الانسي. ولا تدعونا المفردة إليها إلا لئلا نلحق في ضلالتها، ولا تدعونا لنشوق ملاقات الانسي

الحركة في لوحة الانسي

الصفة الحركية كانت صعبة بسبب عدم قدرة اللون على تلبية الدعوة للأنفعال مع التضافات اللونية تصاداً زمنياً

هذه الجدلية التلافية الزمانية تجاوزت أطرافها عدة في الحركة التشكيلية، ولصفت من حركات عدة من أبرزها الأربعة (Déplacement) مع روبرت ديلوني Robert Delaunay¹⁴⁸ التي كانت رداً على ترويض الزمان في التميز المكاني مع التكعيبية، أو مكحلة لها فجات أفك اسر الزمن عبر تضاد الزمان متسارعة الحركة

محاول الزمن في هيكلية اللوحة، يعطي التأكيد الشكلي الجديد. ولونه في هذا الواقع الجديد لسطح اللوحة فود اللون من فود الانعكاس في الطيف¹⁴⁹

للمكانية القائمة عند الانسي من جلال تركيزه على عالم الرسم، وعدم التلويح في عالم التضامات اللونية طاقون الأسطر 1930-1935) أول تراسي الحقول كما بدأ جديداً بهذا اللون لا يمكن أن يقدم علاقة تصاد زمني مع الأول

وهكذا فإن محول الزمن في عالم اللوحة الزمني كان خطراً جدياً

هذا الثبات في التكمية خلقه التكعيبية على طريقته الخاصة، وذلك باعتداده على الرؤية المتعددة الزوايا. وبذلك تكون قد وضعت الزمان في حيزه المكاني

تغيرت طريقة استيعاب الرؤية، من هنا كانت التكعيبية بداية النظر إلى الأمور من زوايا مختلفة في لوحة واحدة

هذه الرؤية التشكيلية المتزاخمة مع تحليل فكري فاعته فلسفية وفنن التقليد، وفنن التوازن الانفعال في اللوحة العلية شروط الشمس وهرودا،

على الرسم أن يكون «لا فن التقليد والنقل، بل فن استيعاب يسير حتى السطح والإبداع»¹⁵⁰

«التماس لتكوين هذا الفكر بيني»¹⁵¹

«المطابقة ليست هي حواسد، بل هي فكرة»¹⁵²

رفصهم الانفعال البراني كان جاذبهم، ولكنهم لم ينسوا أهمية التحليل في اللوحة. فبعد تحليل التحليل الزمني من قبل الانطباعيين جاءت فكرة تحليل الشكل بشرطه وزواياه، فجاء ذلك خطوة متقدمة، ولكنها مكحلة، على عكس ما كان يعتقد

عالم الفكر

لم يبرهن الأتسي وراء التلمذة الباردة كما فعل الانطباعيون هذا الزمن الثالث جعلهم في لجان دائم يبدأ الانطباعي لوحده. ويخبر إليها لمكملها هي نفس الوقت الذي بداه دون الاعتماد على العمل داخل المتفرقة وتكوين درجة اللون البارد ونسبته إلى الباعث كانت تختلف في الصباح عنه عند المساء. هذا ما حدا بهم لرسم الموضوع الواحد في عدة لوحات في أوقات مختلفة

هذا الزمن أين نجد عهد الأتسي؟

الرسم كان عاجزة يرسم بالألوان ويترجمها بعد الأتسي. ولا يلتزم.

شمس اللون الشرافت. ولكن إشعاعها لم يعمل إلى لوحة عصر الأتسي صريحاً. لم يستطع تطلي السجاني المظنوي للأنوار. حوالي السجدي عاماً على وجود الانطباعية حيث درس. ولم يعن له اللون أكثر من ظهور براني

اللون لم يكن عاجزة. ولم يخل في لوحته كاترنية للفرد بها اللوحة

الروماني يعمل له أي القاس في اللوحة ويخرج من أي نقطة

هل هذا إذن تكشف في الحالة اللونية

لتكشف اللون. رؤى. سمر. لها قدرتها على التكيف

استكشف مورندي (Georges Morandi) ⁽¹⁾ حده. يكتفون بها

وشيرة كان. Kline كلفه طائفة (Gauselle) ⁽²⁾

تكشف الأتسي اللونية موزة في أحيان كثيرة فاعرفنا.

لكنه لم يمحطاً عندك ولم يلمحاً

تكتشف اللون كان غريباً بقنباً وصفاً

التكشف اللونية لصخور مبروفا كان انظاراً لا اختياراً بالفتح في صخور مبروفا 1919 ماذا فالت

في حوثاتها وفي زمنها اللونية. وهذا أصعب لفتح في صخور مبروفا سنة 1994.

الوان رمادية حامية من اعلى الصخرة إلى قاعدتها لتضيق للوحة الطل والظن. التي انظر الأتسي

رصدنا

الروماني الزهر عندما يلقب إلى مارو يسقط كما يسقط في لوحة أخرى

لم يكن هناك من فلسفة وراء. أين الأتسي لأن قلته كان محدوداً. بصور الانفعال بواسطة عبيده.

لم نجد عوصاً من أجل الاستكشاف والتطوير ليراف من بعدها رؤى

ففي حديث صحافي أجريته معه الكاتبة اعلى نصر الله

- حوالق الحديث. ما هو رأيك فيه؟

- شوهة الفن التجليقة ⁽³⁾

عالم الفكر

وبناء الزمن ليثبت أن هذا الفن الموهوب عند الآسي في تلك الوقت، كان الزمن التعسفي لكن بحالته التقنية التجميعية التي تعززت بالطبائخ، وواجه جاء عين الاستفهام إلى شرح ما، أو أملة القراء الذين هم بالنس العامة لراي غير

لم تكن سمة الرسم عند الآسي جزئية للقوية القبول، بعرضه، أو كإيجاد دليل بل على العكس كان لرسمه شكوكاً كبيراً بحال، على قدرته المتكئة من الدهر

فالممكن عند الآسي كان متوافراً، ولكن قوة الصيغة الهامية كانت تساهم من تحويلها إلى قوة فاعلة، إلا ما قدر في الفلاحة وكذلك مرهم

اللون المزهر ١٩٣٨

هذه اللوحة التي هي رمز لهذه العهوية الصفيحة داخل الآسي، لم تمنح تعبير وقصه لأنها كانت رصفاً لرسمه، حيث فصنتها ومعداتها في داخله، أخذت مصفاها، أنظر تماها في الرعي العالم بشاهي، فصناتها مع الأكل بنور داخلي، أنشأ، شيا، والفر مع الفلج منوعها العامة التي أعطت، مع الأرض، القوية لشدة الجمال جمده من جرح، مثابة هذه اللوحة في عهدها، حيث يعلن الفنان عن ذاته وحاجاتها من رادع العقل والذاكرة، إغرام، الصفر استنجان، لن يثبت أمام حسنة العيني العائق، فمكتلاً مجتمعة، الأرضية الجوانية لغة التخليد مع إحصاءه وفي اللون الذي شذ من الملحة على نشوة انعدام التفاصيل. (لوحة رقم ٦٩)

هذه العهوية التي شكلت عند بعض الفنانين عداد عيانهم الفنية

ليس هناك من مسافة أو تعبير بين الوعي المحسوس والتعبير المعنوي، هذه الخاصية الوحشية مستندة إلى الفلسفة الحديثة وإلى عصرية برهسون وكروم^(٦٧)

كيف يتالح الآسي حالة مثابة لالة اللون المزهر عندما ينفذ هذه العهوية؟

شجرة لوز مزهرة ١٩٣٨

في هذه اللوحة حرصنا من حالة الشجرة لتكون أمام شجرة، ومن مثابة هذا، الأرض لتكون أمام أرض صماء، شجرة نفس الطرية عليها من الطلح بشجرة ذات لونية داكنة لها نفس الاستعداد لشجرة اللون من أي مبرر لطيف متوازنين متناقضين لونياً، متماثلين حركياً، ومن الأسفل بلور لا يقيم أي حديث مع الشجرة بل يشار مع الضلعية لفتح شجرة اللون من الوصول إلى الطرية وإلى الأكل الممدد كتابتها سمجة. (لوحة رقم ٦٠)

هذه العهوية تكبر كلما بعد الفنان عن مواضيع الطبيعة

فكلمة غامضة عباد في الداخل، كسر الانحياز في العلاقات اللونية حتى والتقليدية، فالغراء الطبيعة

كان فعلاً حتى أنها أسرته وأم بأسرها

قصص الجمال (المقامة الثانية والثلاثون)

للخلف الموصي، تروي جمال الأروان وتتأسفها - نسمع زبدات خطوطها العاصمية والمضاربة لتتواتر،
ترافع وترتلي في حنايات القصة مشعة حتى الشوكة (الوجه رقم 14)

أبعد الواسطي بحاشيتها لتضالعة حالة مغامرة من الحالة الآدمية تتبع من القواد التي بين يديه (الخط
واللون والظلم) ربما انعمي، ربما أبعده، ولكن الأكد أنها أسست لمقالة إبداعية عمقت التجربة التشكيلية
جنوداً مقلدة مثاقفة الخطوط العاصمية - حالة الارتقاء مع خطوطها المقوسة المعقولة - مقلداً انعمي أين نحن
ولا من نحن انكل مقامة ذليفة - ولكن الذليف رواية

المقامة والثلاثيف عند الأنسي

لم يبدن كثيراً بين رؤية الأنسي للوجه قبل معادته إلى باريس أو بعد عنه الفقرة
قريب الآكام وفي القدس هي أعمال مقلدة في عاصي 1922، و1923، والعمدة سنة 1924. لم تتمايز 7
من القامحة القونية، ولا من القامحة الثانية إلا في عاصي
الاكتفاء عند عمر أنسي كان حشواً أساسياً في الانطباع على الحقيقة
القنية تنتهي عند حدود التمرائز والطبعة المحببة بالعمان - حتى الطبيعة لم تتنوع إلا ماء على تصليح
بعض القرون

الترحال عند أنسي لم يكن وليد حس الاكتشاف، بل بعض الظروف ساعدته على التنقل
ففي زيارة له إلى الأردن سافر من القبة دعوة من صاحب له، صديقه فيها بعد - الذي كان السكرتير
الأول في قصر الأمير عبد الله (14)

كان يبعث عن نيسان الآله غير القباب بهذا الاكتشاف جمالية القرى البادية وفي نصيحة صديقه
العماد يوسف المويكة الذي شجعه القباب إلى منطقة دير القمر للتشكيل عن مواضيع جديدة
وبعدما تولت زهرات ورحلات الأنسي إلى الطبيعة، وكان ذلك مدافع التشويح في اسم التوسيع لم
يعرف القلق طريقه إلى فكر الأنسي، فالقلق تكلمه المخامرة لكي يشر فيود قلداً أضر وهكذا فالجولة بعد
ذاتها لم تكن بصورة الفنان

القصة القونية لديه كانت طبيعة لوكوبه، على الرغم من أنها كانت في بعض الأحيان سميكة سمح فيها
لشعيرات الويشة أن تجرد - كمن يروح لفصحة صخرة
إن لهذه القصة مكانها السند - لا تسلمح التزود في أرجاء القصة

عالم الفكر

العقلانية قد حدثت لها مكانتها هذه العقلانية التي مزاجها مع إحساس الفنان زودت القوحة بإحساس متوازن انعقد في أعين كثيرة من ربه التي تفتت عليها فهو يحسني مثلاً بنية علاقاته لونية من أجل الإبداع بالمظهر فتتوب الأبرار حتى لو انفصل التليف وصعد خاتمين T ميلان.

هذه التوازن وإن زود القوحة بالتركاز الأساسية من خطوط هامبرية وألفية ومنهجية، فإنه بالقابل يعرفنا حقاً في اللغة (الشعرة) التي من دونها يفقد العمل الفني قدرته على إضفاء (عالم قرينة) لكي تتألف منها ويصبح الانتقال إلى رحلة جديدة أمراً مطلوباً. وهكذا يصبح الفن حالة من الارتقاء.

فالإنسي لم يلق التليف «الخريطة» كل شيء «مدرّس» متى

Turner⁽¹⁷⁾ لمعطي لأعماله هذه الشككة كان يلجأ إلى اليلاعة في بعض الألوان «سكان أسود» أو احمرار الشمس. أو اصفرارها، أو حركة غير عادية لتوكب في البحر.

كل هذا لكي يحكي لنا استنساخ المستقبل الدائم في المظهر. وكأنه المظهر، واستنساخ الماضي المتأخر عن طائر القوحة في حلة الحاضر، يجمع بين الماضي والشرق إلى المستقبل مع بهجة الحاضر

في لوحة الموحة ١٩٧٤

يشهد أول القوحة لونه الأزرق الأساسي. ويظهر الخريطة
تكرر، عليها شمس الجدة لكي تتألف. وقد بدأ تركب مع رموزات داني القوحة حائلين
لأن كل هذه القوحة في أول القوحة: الآن المظهر فطر نظام طينة وكثيراً

عالم التسمية اختفى في النصف الثاني من القوحة

تحليل لتأليف

زلاوية في وادي بيروت ١٩٣٥ - ١٩٣٨

أداة حرة التسمية من قائمة ألوان شملت العجز الأكثر من القوحة. نفس هذه القوحة بمعنى الانتعاش بأعمال صناعية تأخذنا بعداً مع لقاء الأروق. ويبدأ الزمري المزاوي البحر (الوحة رقم ١٧)

نفس بهذا الزمزم لوناً واحدة

فتكون التماثل إلى متحرك مع الألوان الفاتحة التي تتابع صديداً في الزلاوية اليسرى من القوحة. بعد خطوط شملت حينها بمسح يائس من ألفية ومنهجية وهامبرية (القسم الأول من القوحة)

نخرج من هذه القوحة ونحن نشترك صفاء المزن - النعسة

لقد ذلك تكرر دائماً عند الإنسي

طبيعة صناعة

هذه الوحدة يتلونها الجامد كتلة خاموية واحدة مع كتلة انوية اكثر قتامة لؤلؤان مع باقي اوحدة الوانها قائما مع البحر الأبيض الكبير. ومن أن يحرك ساكن إن كان في بداية الوحدة، أو في منظرها عند البحر والتمثيل وبعض البيوت الخوف التطوري جعله ربما يتكفي بتأليف جعلها تفسر في مكانها، ونفسه أحيانا يمر مستطير نقل هذه الألوان الرابضة على باقي الألوان الهادئة (لوجة 17)

إن تعرف دائما من خلال الإكثار من الوحدة على لغة من الاختصار، بما الدنيا من حد أدنى أو لغتها حرة. فالأحزاب والأزمنة دليل عامة

نحن في أزمة كما هو حاصل الآن وليس الفن الفكر في أزمة وليس أداة التعبير

- لماذا إنفتح أبواب مطرقاتنا، ونخلع أبواب فكرنا؟

- نخلع من الریح

- وربما جعل المطر

- وربما الغرقى

- الف مرة، إن العمل مرتباً على أن يكون حقيقي

انفتحت عن لقطات الرقائذ الفكرية، وأمر خاموية.

«البحر نابع مغامرة في العهد السابق، عاشوا الجسد على ناصه في شبيه الفكر، اصطوانات صاغية تتألف بشكل يكاد يفتني صواني. شئ ساقط إلى ما أصبح إليه، وما حلت عليه طويلاً»⁽¹⁷⁾ لم إنز نهرم ونحن في العهد الأخير؟

سعة الأفق شاذية الغرس في تربتها أماني وأحلامنا، لتسبها شعراً وفلسفة، موسيقى ولوناً تحارب مازلة لشهد لها بالصعود في تاريخنا الإنساني لتعلم فرائضها بتعلم لجمعية هذه التجارب فلتطوّر علم الرياضيات عند العرب كان له الأثر الكبير في جل إنتاجه، وبخاصة العنصر الذي يعتبر من أجمل معاديات العالم مع ما نقل الصادرة من تزيين

كل ذلك شكل حلق في تمجيد الوحدة الكلية، بالمنتجات متناحية الحركة متناحية العدد لتصل إلى نقطة واحدة في أعلى القبة (اللوحة 11 و 12)

ترصف الأعداد اللونية الثلاثية قرب السلي قرب الزمردي، وبطريقة حسابية غنسية كيف يوصلنا إلى ملحة العالم الصافي

مفاتيح، مشاهد، مبرعات، فسوح وفقر وقرب في حلم الوحدة

الحق، المانع، فاصدة هذا الزلماً مسخرة، انظر هذه حائاً بعيداً، ذاكرة مسخرة، ضوءاً كحياً

[illegible]

- [illegible]

فهرس اللوحات^١

- (٢١) داليا ١٩٣١ ريد على طبع مطبعى ام ١٩٠٢٩ م
(٢٢) طهات الزيات ١٩٥٥ داليا ١٩٠٠ = ١٩٠٢ م
(٢٣) طهات الزيات ١٩٠١ ريد على الطبع ١٩٠٢٩ م
(٢٤) طهات صباغة مع القاج ١٩٣١ ريد على طبع ١٩٠٢٩ م
(٢٥) شارع في سوريا ١٩٥٠ داليا ١٩٠٢٩ م
(٢٦) مطبعة على شارع صول ١٩٥٠ داليا ١٩٠٠ = ١٩٠٢ م
(٢٧) *Impressions of Arabia, Therry Manger*
(٢٨) طهات صباغة ١٩٣٢ ريد على طبع مطبعى ام ١٩٠٢٩ م
(٢٩) القبر القوي ١٩٥٥ داليا ١٩٠٢٩ م
(٣٠) شجرة القوي ١٩٣٨ ريد على الطبع ١٩٠٠ = ١٩٠٢ م
(٣١) طبع المطبع ١٩٥٥ الداء والملازم الراسي
Saudi, a picture Arabia, Richard Etinghausen.
(٣٢) رواية في راس بيروت ١٩٣٥ - ١٩٣٨ ريد على طبع مطبعى ام ١٩٠٢٩ م
(٣٣) طهات صباغة ١٩٣٩ ريد على الطبع ١٩٠٢٩ م
by Val E. A. Saper, G.D.S. K. and Ben-Lion, Minneapolis. (٣٤)

يحيى التركي رائد الرسم التونسي

على التوالي:

إن إطلاق لقب داهي الرسم التونسي، على الفنان يحيى التركي يقتضي أكثر من معنى بالنسبة إلى التاريخ الثقافي بتونس. لقد تزامن عمل هذا الرسام مع نظامي الوعي بضرورة الحفاظ على مقومات الهوية الوطنية في مواجهة الحضور الاستعماري، واعتبر الرأي العام أعماله بحرف النظر عن مضمونها، شكلا من أشكال التعبير عن انتماءات الشخصية التونسية، وضربا من النضال في سبيل تثبيتها. وكان للأوساط المثقفة التونسية دور هام في بناء أسطورة يحيى التركي كرسام وطني في بداياته على نحو تبرره الحماسة الأيديولوجية أكثر مما يستند التحليل الرصين لأعماله، فكانت الصحافة المحلية تخلق عليه نظى الألقاب الرنانة منها مرعائيل تونس، والتي على عكسيتها الفنية، وتهم الهيئات الثقافية الاستعمارية بتجاهله، وعدم متحة التشجيعات التي كانت لا تبخل بها على أمثاله من الرسامين الأوروبيين.

والواضح أننا لا نصادف ضمن ميولات الاختلاف بعضى التركي كآخذ أهم صفاتى الثقافة الوطنية، وهذا بالطبع التشكيلى أو المصنوع الجمالى لاسفله فاماذا استعار بعضى التركي كمدادى الحركة الفنية التونسية الحديثة بينما سبقه رواد آخرون إلى الظهور مثل أحمد بن محمد، والهادى العبدلى، والجلالى عبد الوهاب، وما المقصود بالضبط من عبارة «الرسم التونسي» وأي أمد عفا - تشكيلى، وثقافى - اجتماعى لتضمينا بالمرجع إلى صورة الفنان والصفاء لكأنه أن فضائله الأوساط الوطنية هي التي صنعت نمواً إلى تقدم دور الفنان الوطني، والتمادي فيه بدأ مساعده على قومي بدولته من الوسط الفني في العشرينيات كونه ضمن رواد فلاح التتبعوا مدرسة الرسم التونسي، ثم كمال تونسى مبدع، وسط خالية كبيرة من الفنانين الأجانب الفاضل، في إطار المؤسسات الثقافية المنظمة، ومنها المعرض السنوي للفنانين التونسيين، ورغم العدم الدراسات المنطقية حول أعمال بعضى التركي، فإنه بالإمكان التأكيد أن عفا - بدأ بدوره من خصائص موحدة واسلوبية - لم يقتل إلا عدد العرب العالمية الثقافية وليس بالإمكان الحديث عن عروة تونسية في مستوى الطرح الفني قبل تلك المرحلة، وذلك يمكن نظير تصويره «مستوحاة» بشكل، نمر صوب ذاتية، قد أشد على نمر مقعون من الراس

نشأة الحركة التشكيلى التونسية الحديثة مع بداية القرن الحالي في سياق الحياة الثقافية المتغيرة، في إطار مؤسسة الفنان التونسي الذي كان يعرض سنوياً أعمال فنانين من التشيوليين الأجانب، أو من البلاد الأوربية، وبخاصة من فرنسا، وإلى استلهاها أحمد بن محمد، والهادى العبدلى، الذين كانوا يمارسان الرسم خارج القاعات الفنية، بل رواد الفن الحديث كمال بن محمد، والجلالى عبد الوهاب، وبعضى التركي، وغزو من فرنسا، وعلى من سالف، وحاشا لكني. وصار فريادى أن انطوا جميعا من الفنانين التونسيين، وكان أولهم العبدلى عبد الوهاب الذي عرس به بداية من سنة ١٩١٦ ظهر أن نشأته لم يكن له تأثير ينكر في الحركة التشكيلى التونسية بسبب عجزه المبكراً سنة ١٩١١ إلى فرنسا، وإقامته بها حتى وفاته سنة ١٩١٦، وقد طبع ذلك وسومة بالهواء، مدرسة باريس اسلوبية ومحتوى، بمعدل من واقع الرسم التونسي الذي وضع ملامحه العريضة وطور صيغه بعضى التركي، ومن طهر بعده من الرواد

ولد بعضى بن محمد بن الحاج رجب التركي طونس سنة ١٩٠٦ في أسرة يعود أصلها إلى جزيرة جربة، وبدأ تعليمه في الكتاب، ثم تابع الدراسة الابتدائية في عرشي الفرنسية الصناعية ومعهد كاربو الفرنسي. وقد منحه الرض من مواصلة تعليمه الثانوي بالفرنسية العظيمة، وبعد ذلك عمل موظفا بإدارة أنكابة، وعرض محاضراته الأولى في الرسم مصالين التعريف سنة ١٩٢٩، وورد اسمه سنة ١٩٢٩ في دليل معرض الفنانين التونسيين مع ذكر لوحين له «حبة في سويل المصالحين» و«ميدان باب السويقة» وإذ كان الفنان اهتمام كبير بواجبه، فمثل الفنان الجميلة، ومؤسس مركز الفن - (مدرسة الفنون في ذلك الوقت) فعرض عليه منحة دراسية لزاولة تعليمه في المركز، وقبل بعضى العرض، وشارك وخيلته في إدارة أكاديمية غير أنه لم يمل بمركز الفن طويلا، وأطلق مدرسة الرسم على نمر خصاصي معتمدا على موهبة الفنان، معتمدا من تونس العظيمة، وأجوداتها الثرية مواهب لتتبع بالجماعة مما لا يوفره الدراسة الفنية الأكاديمية، وكان يحلو له التنقل بين تروب المدينة القديمة وأزقتها على غرار الرسامين الأجانب الذين يمل مشاهدتها القوة الأصيلة

وقد استقبلت الصحف التونسية مثل «العصر الجديد» و«الاتحاد» و«الصواب» بيانات يحيى التركي القنصل. وذلك في معرض الحدث من بدء انضمام التونسيين بالفرن، ومن فكرة العرض المتاحة أمام الصواب التواضع منهم للمشاركة في المعارض الفنية. وسرعان ما تحول الفنان إلى أحد رموز الثقافة الوطنية. ولما ذكره فيما بعد إلى ما وراء الحدود، لتحدثت عنه الصحف العربية مثل «الطوائف المصورة» المصرية (نوفمبر ١٩٣٦)، و«الصباح» المصرية (نوفمبر ١٩٣٦)، و«النداء» المغربية (ديسمبر ١٩٣٦).

والثروت الصحافة الفنية أكثر من مرة الدفاع عنه، والخط من وضعه كرسام تونسي مهم، فربما لتكثيف انتقاداتها للسلط الاستعمارية، من تلك احتجاج جريدة «صوت التونسي» الصغيرة بالقلعة الفرنسية في مايو ١٩٣٠ على كون يحيى التركي «هو الرسام الوحيد في البلاد التونسية الذي لم يقدم القولة له أي عوز» مما جعل تلك السلطة على شراء إحدى لوحاته من معرض الصائون التونسي لسنة ١٩٣٦. وظهرت جريدة الصواب في شهر مارس ١٩٣٦ عن الأسف لتصور بعض المصالح الإدارية، ومنها بلدية تونس، وشجعها يحيى التركي (ألم تكثر من سوى عمل واحد على امتداد عشر سنوات، رغم توليها على مراقبة المدن التونسية).

ويصوّر النظر عن الحالة الضعيفة التي أحيط بها يحيى التركي عند ظهوره، فإن أصدفه في تاريخ الفن التشكيلي التونسي، تمثل في كبره الزاد، رجاؤا الفرنسي، واليهما الشامل للمعارضة، حيث كان هناك معارضا يراجه طوف منبهة صديقا مصادرا للفكر ويروي قصصه في سائر ساحل تونس التونسيين، ويوجه رؤيتهم للحياة. ولم يكلف يحيى التركي مثل الهادي الطيبي برسم تصور الشخصية لأهوان القيتح، أو مزيج صائوناتهم. ولم يقدم مثل عبد الوهاب الجيلاني على طبيعة مع الواقع المحلي، بل انشأ اقتطاع مع الواقع الاجتماعي خلال سلوك الفنان وروايات المعاصرة واعتباراته الذاتية. وكان بذلك نموذجاً للمواجهة وتحليل الذات وتصور التجربة. إضافة إلى تقسيمه للمعرفة في الفن. وقد نجد على منواله الفنان التونسيون، من الرواد ومن تبعهم.

وبهذا، لم يكن الطريق الذي اختاره، يحيى التركي سيدها - سجلا - مقلداً كان أمام غيره من الفنانين الأجانب. كانت عرض خافرة طارح لتواضيع المستقرة للصائون التونسي، وقد رأينا أن لوحة شراء الاتصال الفنية لم تقار له سوى في مناسبة وحيدة بعد عشر سنوات من مداخلته. ودفعه ذلك إلى الهجرة مرة أولى سنة ١٩٣٦ إلى فرنسا، والإقامة بها سنتين، لا نعلم شيئاً عما فعله خلالها. وفي سنة ١٩٣٩ عاد إلى فرنسا بمناسبة العرض الاستعماري، وأقام في حي مونترانس بباريس، حيث انطلق بالترساق الفنية، وحامداً بالضماد، مدرسة باريس أمثال: دانيس وديران وماستور ومولان وماركو. وكانت له هناك علاقة بارزة لشغل عرافة وأسموا بيرت، من منجهة زوية بشمال فرنسا، فإقامتها فيها قرابة الأربع سنوات، تطورت خلالها تلميحاته ورؤيته التشكيلية. وقد من أحسب سنوات خلوته، وقد ساعدته طمعه الاجتماعي وعزائه المشرح على الانتماء في جو مونترانس الصالح الفلك اللافي. وأثناء مغربته من الشجارت الفنية واستكمال شروط نظره الفنية إلى الأشياء.

كان يحيى يخشي وفاته بين عمله كعزّاج استقبل في محل صديقه العراقية نورت، وبين التجوال على شواطئ نهر السين، بالبحث عن موضوع مناسب ينصب عليه مسنده. كان يرسم المناظر الفارسية بروح شرقية، محارلاً تطبيق لوجهات صديقه الرسّام ماركيه الذي لم يبدل عليه بالتمسّح والتشجيع. يوجد في إقامة الفارسية ما اقتنعه طويلاً في تونس الصداقة، ورجالية الصبر، والأفان المفتوحة لتطامع كفتان يحلم بتطبيق ذاته. وسلمت له فرضي العرض بمصالحون المستقلين، ومصالحون العرفاء، كما أقام معارض خاصة بقاعة تومبسكو في باريس (1971)، ويطلق تومبسكو بمدينة نيس (1971)، وكذلك بمدينة ليل، كما أرسل في تلك الفترة أعمالاً إلى روما والقاهرة.

وفي بداية سنة 1972، عاد يحيى التركي إلى تونس بعد أن رفض الانتقال إلى روميو، والإقامة فيها مع بيرت، في إثر وفاة والدها، وكبرى جهوره لكنه مشكلاً ملاحج عائلة العروبة المستلم من أمراء مدينة تونس العتيقة ومن هجرات أهلها وبها تهم اليومية، وهجرات شعبيته وأعماله مرة أخرى محل اهتمام النخبة المثقفة، واعتبر نموذجا للرسّام التونسي المكثف من أجل إشادة الهوية وإقامة الجليل على قدره التونسيين العرب على القرى الفكرية والفنية، ما يزيلهم - من جدارة - الامتداد عندهم الفنية. وفي المستوى الثاني بدأت تظهر في أعمال يحيى التركي بوادر أزمة فيها ذات موضوعات متوازية ومعالجات تشكيلية مستقلة عن الأساليب السائدة بين الفنانين التونسيين.

وبعد الحرب العالمية الثانية، انضم يحيى التركي إلى جماعة «جريدة تونس» التي أسسها الرسّام الفرنسي ميرو بوشارل، وكانت قد حلت في كوالها الآلاف الرسّامين من كل أنحاء، وبحول الوفاء، وتطويرة كورنيروا، وهزار فوجات، ومعالجيز القرى، وجمال من حد الكا، والهادي التركي، ولم تكن جماعة فنية بالمعنى الشعارف، أي ذات اتجاه محدد ونظرية جدلية واضحة، وإنما اتت كمنهجية لتكتيل جهود بعض الرسّامين للتأثير بصورته اعتماد مدار حرفي، وطرح رؤى، ومناهجهم مبنية المعمورة الفنية، وهي بذلك امتداد لجماعات قبلها، قام بتأسيسها بوشارل بمدينة موزيس الهني والموش وكورنيروا لخدمة الأهداف ذاتها، مثل «جماعة الأربعة» في الثلاثينات و«جماعة العشرة» في بداية الأربعينات. ويبدو من خلال اتصال الفنانين الملتزمين إلى مدرسة تونس أن ما يجمع بينهم ليست التقنية أو الأسلوب، ولا حتى المواضيع، وإنما السعي إلى اكتشاف شخصية مميزة تخرج منبرية كل واحد منهم عن الوصفات الاتباعية الصائبة بين العتقون وخاصة منهم الملتزمين إلى مؤسسة الصالحون التونسي، وقد سبق لبعض الفنانين مثل بيير بوشارل، وناسنتون لوي لومبييه أن حذبوا مؤلفهم منسوخ من الصالحون عندما أسسوا خلال الحرب العالمية الثانية منظمة الرسّامين المستقلين التي رأى فيها التكتسّم فبهي رئيس الصالحون - وكان يومها رهن الاعتقال في أحد المعتسكرات الألمانية - انقلاباً عليه وطفعة خاتمة في جنب أقدم المؤسسات الفنية في البلاد. لم يكن إذا مدرسة تونس نظرية جمالية أو طرح تشكيلية مستحدثة، يسري أن يحيى التركي الذي كان له موقع ثانوي داخل الجماعة إلا أن تأسيسها، سوف يقدم لها تلك الصيغة القوية التي أعزتها في بداياتها، وستطور معارسات فنانين مدرسة تونس لاحقاً، وخاصة بعد الاستقلال، نحو استلزام المعاصر الموسوعية والتشكيلية العالم يحيى التركي.

وهي سنة ١٩٥٨، فراد بير بوشايل رئاسة مدرسة تونس بجيى الذي استمر فيها حتى وفاته ووافقت تلك الفترة بناء الدولة التونسية الثالثة، وبداية وضع السياسات التنموية الثقافية ونشرها واستطاعت الجماعة دور أساسي في تنشيط الحياة الفنية، ودعم الحركة التشكيلية، ومحاولة تشكيل ملامح في وطني بطرح الأرباب العالمية التقليدية من خلال جرد معنوي لموضوعات تونسية متوارثة، وهو ما أثار رد فعل دول واسعة من قبل الجيل الثاني من الفنانين إذ رأوا فيه تبسيطاً لفهم الفن واستداراً به نحو الفولكلور ولكن بجيى التركي ومن حوله عبد الحزيز فريحي وجمال بن عبد الله وعلى بن الأعاد والفرير التركي، استطاعوا بما لهم من الشهرة والوزن الفني من طبع الحياة الفنية بطابع مدرسة تونس، فلاكتسبت مفصلهم اسبقية وتجسراً في الحركة الثقافية المحلية، وهي لاتزال تحتفظ إلى اليوم بمصوور فاعل وثقافة ترميمية في تاريخ الحركة الفنية التونسية.

كانت السبلات من أخرى مراحل حياة بجيى التركي حيث شارك في محاضرات عديدة منها معرض مدرسة تونس بالقاعة البلدية لموسون، ومعرض «مصور الفن التونسي للعصر» برواق الكلايدج، تونس (١٩٦٠)، ومعرض «الرسم التونسي المعاصر» بواشنطن ونيجوراك وشيكاغو (١٩٦١)، ومعرض «مصور مدرسة تونس» بباريس (١٩٦٣)، ومعرض «الرسم التونسي المعاصر» ببلانو (١٩٦٤)، ومعرض «مضمون صفة من الرسم في تونس» ١٩٦١-١٩٦٤ «بلاغة اللونين بتونس» (١٩٦٨)، بالإضافة إلى عدد من المعارض التشكيلية، منها «معرضه بلاغة اللونين بتونس» (١٩٦٠)، ومعرض «بلاغة اللونين بتونس» (١٩٦٨) وهي القاعة التي انطلق عليها اسمه منذ وفاته سنة ١٩٦٨، في اثر عبقية غربية، وقد نظم له في شهر مايو من السنة نفسها «معرضه بلاغة اللونين» بباريس، وبإدارة من جمعية «مدرسة تونس» كما نشرت دار الثقافة لابن زريق كتاباً «بلاغة» بمناسبة الذكرى الثالثة لوفاته، واستمر تقديم أعماله ضمن محاضرات الجماعة في عامي ١٩٧٧ و١٩٧٦ بالقاعة البلدية للثقافة، وسنة ١٩٧٢ ضمن نشاطات «مؤسسة مدرسة تونس» بلاغة اللونين.

إذا ما استلينا اهتمام افراد من النخبة بجيى التونسي كطاهرة ثقافية، وليس كصاحب إصاغة جمالية فإن نشاطه لم يكن بجيى الفكر والسمعة إلى عامة الشعب في العشرينيات والثلاثينات، وذلك لأسباب عدة منها محالة التونسيين لنشئ أنواع الفهر والازال المسلط عليهم من قبل الإدارة الاستعمارية، وعدم الالتفات إلى ما يمكن أن تضفيه المماراة الثقافية إلى الوعي بمطويات الشخصية الوطنية، بدءاً من انطلاق الرسم التشعدي القومي الذي كان يمارسه بجيى من معانيد وتقنيات عربية من الثقافة التقليدية، وإذا كان من الواجب التحري فيما يور عن مصادر الرسم والاستشكال لمدرسة الرسم في بداياته تونس، هو أنه من الثابت أن تلك الطريقة كانت تولاه بالأسلاك أو الاستغراب لاعتبارها من قبل تقليد الأمازيغ والثنانية بهم في عاداتهم وسلوكهم لذلك كان وراء الرسم التونسيون في حيرة من أمورهم بين الوسط الاستعماري الذي يهملهم وبين مجتمعهم الذي ينظر إليهم كمصوغ ثقافي، وإلى فهم كساج عالم آية وثقافة والحكمة ولكن بجيى التركي ومن تبعه من الرواد كانوا يحرصون من قبل تحقيق يدعوا النخبة إلى اكتساب رؤية عالمية، وبما شخصية عربية مستقلة عن الأطر الثقافية القديمة، وكان الرسم على الطريقة الغربية يحفل ذلك ملكاً لمطلة اشكال التصوير الفنية والآدية والفكرية الأخرى، فمثلاً كان يثير مجرد ظهور «رسم تونس» فحدا ثقافياً، كان المسير على خطى الفنانين الأجانب في سلوكهم ولتلاهم بذلك غاية القرام في نظر الرواد التونسيون.

حتى وإن كان ذلك السير تقليداً لا يسمح بتجديد علاقة وأمية بينهم وبين صلتهم الحضارية، إذ يرى يحيى التركي ويحيى بروسمن في مذابحهم شئى المواقيع الطائفة لدى الرسامين البشوريين مثل البصريات والموسيقى ومشاهد الحياة العائلية أو الطبيعة المصانة والصورة الشخصية والنظر الطبيعي، من خلال طرح تشكيلي استشرافي، فالد الموضوعية

وهذا يبرز دور يحيى التركي في دفع الحركة التشكيلية المحلية إلى تجاوز تلك المرحلة الاتباعية نحو إيجاد جس أو نظرية تونسية خاصة تطوع العمل الفني شكلاً ومحتوى. وقد تم ذلك تدريجياً ومن خلال التجربة التجيدة بعيداً عن أي نظير جداري أو مذهبية فكرية

انتقل يحيى التركي إلى عرشاً برام محدد من التجربة، وكان ذلك أول لقاء له - بل أول صدام - مع الحداثة. فقد ترك في تونس وسطاً لتشكيلي يعيش بين مفاهيم ماثية حلقها القاصي الاستشرافي وهي الساندة. وبين محاولات قليلة لأفئة للتكامل ينسج التطور التشكيلي في العالم العربي، وعلى نفسه في باريس وسط طربان فني مقطع الطير صعبه أسماء مرموقة في عالم الأبداع، وكانت تلك الفرصة لأربعة مفاهيمه الرسم، خاصة فيما يتعلق بأهمية التقنية واستطلاعية العلاقة التشكيلية عن الطمحين ويحيى الفصل في ذلك إلى حيدته الأركية، وإعدادة معانية المألوف، ماترس، وثائقه بالشرق في مستوى التوضيح، وبالأخص في مجال البحث عن «كتابة» مصطنعة مستوحاة فوارها اسمهاوية الرش العربي. بالإضافة إلى معالمة لوبدا متجانسة تعتمد ثلاثة الألوان وصراحتها. وكانت تلك نقلة هامة في وجدانه كإيمان، وفي حالة كرسام. وبدأ في التفرغ العربي كامل، أصبح التشكيل الحديث. وكان الاقتراب من تعظيم ذلك العربي في مستوى الأبداع طويلاً. ولم يكتمل سوى بعد الحرب العالمية الثانية، عندما تفرجه دراسة لوحاته الفنية الهامة من مرحلته البرانسية أو من تلك التي سبقت الحرب مباشرة. وتجاوز تلك الفترة نفراً واعصاً بالانتماءية من حيث تجوزة لسانت القرشاة، والأعلام بالمشتر الطمحي، أو بالاعتماد القوية. وجد ذلك على شعور شعبي من المفاهيم الأكاديمية المانحة لدى فنانين من القسوطيين الأحاب، مثل أرحان فرحس، واليكسندر رويشوف، ويحيى. ولكن السلوب يحيى لم يصل بعد إلى صيغته القاتية المتميزة بوضوح التصطيدات، وبساعة الألوان الصريحة. وقد مدتها بالتكرارات مختلفة لبعض الرسامين مثل جول لاولي في صرقاته، أو مؤرس لطي في مشاهد المسافة من أجواء الحياة العائلية

عاد يحيى التركي إلى تونس ليعمل النظم في الهيئة الفكرية كاتماً براماً لأول مرة واكتشف بعض الصورة بساعة الأشكال، واشتراج الألوان في كل مايلامسه البصر من مناظر طوبحية وعناصر مختلفة وشعور في إطار حيواته كاتماً مبرحان قائم شوي، بالأعداد والمفاهيميات والرسم إنها حياة التونسيين التي كانت لا تفتأ تسير أمداد على نسق قديم لحكمه قيم روحية ومادية لأتوال ماضية وصاعدة في وجه الثقافة الاستعمارية المهيمنة. واستقر في ذهن يحيى أن الوعي بالحداثة التشكيلية المشددة في اعتماد المساطة الخطية والخطية إنما تتطابق مع تأسيسه الروحي في الميثيق التونسي. فالتصير على التعامل مع الهيئة القديمة على نمو أبعد مايمكن عن التسجيلية الرامية إلى إثبات تفاهيل الحياة والمشاهد والاعتماد لإتقانها من الفلاشي، والكللي باستحضار الممثل به من إلتاج ضابطه. وحدث إلى الجذور. وانطلاق الروح التونسية الرخبة على صيغتها

لقد رسم يحيى التركي الواقع التوتنسي شعباً معصراً حراً، غير مرمج إن صبح الكبير، فالتنسي في أعماله التنسي الأزلي الراسي إلى استيعاب عناصر ذلك الواقع منهجياً، لاستكمال منظومة تشكيلية تقليدية إنه يرسم حيناً جولة موسيقية من الربطة أو خمسة أثمانين في وضع خواجيه، وبأسلوب يقاب عليه بعض المصور أو القطرية، وحيناً آخر يختار مشهداً طاعناً بالمهوية استلهم في شخاف البحر، وبعد ذلك يرسم طبقة صاعدة قوية الألوان صريحة المعالجة لقطع من سمك القوة مع الطفل الأخصر إن ما يجمع بين موضوع مختلفة كذلك، هو فكرة يحيى على الإبداع شومسها من خلال روحية ألوانها، وأندراجها - إيقاع مستطير ضاحك -

وإن يضم يحيى صورة من المدينة العتيقة مثل «ملهى القصيدة» أو الدروب، والأزقة مع صائر المصائد والصناعات فهو أحرص ما يمكن على تقابل المساحات اللونية ضالماً أو ناعماً - دمجاً التقاسيل والتناقض الفعلي مع الواقع، ويترافق بشعن أعماله بزعم لوني طير مضاد، مما يلف في موجدات الأحمر والوردي والبنفسجي في ثياب الرجال على نحو لا يهده في الواقع وتنتج تلك الحرية اللونية إلى ضرورات العالم التشكيلي ذي الاستقلال النسبي عن التنازع التطوري وإلى طغوى الفرح العاصي على مقرة الرسام إلى الجهد بحدوث أن مشاهد وزارة النساء إلى الشعور التي اعلم يسمها إسماء في أعراض لونية في طين، ويحيى فلم لا تشبه أية روح مثبته

وأجل يُعد يحيى التركي من التبدلات الفكرية والتطورات المعرفية في جيله هو الذي ضمن لهاته تلك التطلعات المثلثة، وذلك الشعور اللازم في التشكيل والتعبير إلى الصفا - حداثة مدرسة تونس، أمثال: خليل بن صلاله، وعبد العزيز فريخي، والهادي التركي، وعلى أن النما والوزير التركي، متبنون لبعضهم البعض بالتفاهيم القيم الروحية والتشكيلية الفنية التونسية منذ كانت بداياتهم جميعاً في السياق الفني الاستعماري، ولقد تأملنا كتابياً متعمداً غير أنهم اكتسبوا من الاحتكاك به مزجوه التطوري نحو التمرد على المصور والتعبية والعودة إلى التجرد في ذات الأصيلة، والتعامل مع روح الأشكال في إطار الحياة التقليدية والمفرد للأنواء أن يحيى التركي لم يدع لنفسه لهذا الدور الروماني في العودة إلى منابع الذات وتوجيه الاعتماد إلى القيم التشكيلية الفنية التي كان في شغل من ذلك يبحث الفنان عن مواضع مناسبة لانتقال عروبة الترجمة، وبممارسة شطوط اللون، ومع ذلك أصبح الإطار الحضاري التقليدي والمتاحات التونسية بخصائه، وإطلاقاً من أعماله منظومة مواضيع وأشكال طغت الحركة التشكيلية - والتركاز - بطابع مفرد مما دفع إلى القول - رغم معارضة جيل الأهل - بظهور فن وطني حقيقي حول يحيى التركي وبفاته ونسبه إن مدينة تونس مسكونها الحضاري العريق، وتالياً معها الميزة وأصناف سلوك أهلها، ما رسمت تأثيراً قوياً كبرجوية لنداء، على اللون، والكتبت مصوراً مركباً في الزود التشكيلي الفرنسيين التونسيين حتى من خارج مدرسة تونس، وانتقل ذلك التأثير إلى فنانين آخرين مثل: الأدب والسيدما والفنانون التي ارتال تروند إلى اليوم أحوال الفنية العتيقة وصورها لنداء بعض فنانين جيل الستينيات أمثال: محمود السويسي، وجوب بن العرجة في ساهبتهم البالغة في الانضمام بالعالم التقليدي، وإلهوهم بالمسيرة والفولكلورية، غير أنهم تأثروا بتورهم بالفروع التقليدية الأحدث في السيطرة على الساحة الفنية، حيث بات من الواضح أن التراث خلف تقنيات الفن المعاصر

في العالم، لا يفتي عن ضرورة البحث في صيغ متفكرية لصالحا التشكيل. ويعبره من الفنون مع الهوية، أفكاه، نرى سبب بالخروج يذبح بعد فترة تصرية إلى بداية مناسبة تعتمد النمط الكوفي، وتوحي بإطاع الشبهة العنيفة، وبمذا جعل لبنا مبدائي إلى حروفها ذات تأثير مصري. يحدائي الحيز الجمالي للثقافت والمطويات القديمة. يستعيد لفظي الأثرية الطابع الجمعية الهندسية الوضوح العربي في حين حدوث وأما محمود السبواني فيعود إلى استلهام ظاهرة التمايز والتدوير في الصفحة القديمة العنيفة في قبيل طعم بعض حاله

لقد انتهى عالم بحير التركي في آخر حياته إلى حير لوني متغير، وتكررت رؤيته متأثر من طفولته اللون إلى شكلانية تقسم بالاحتصار والعنصرية فاستحدثت شعوبه أكثر نمطية والتكرار، وشعر إقامته بالحرارة، وشعر من السهولة، وهو ما يعكس عليه. غير أن نمطية تلك الموضوع الشعبي من فجائية الطرح الاستشرافي إلى حيوية للعالجة الحديثة، وتأسيسه لنموذج الترميم المتعرف في الثقافة التوسية الحديثة وإحساسه النظري بحق الانشأ، إلى مبدئه. كل ذلك يميز تلك الفترة التي يمثلها في إطار حركة الفن الحديث تونس.

1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025, 2026, 2027, 2028, 2029, 2030, 2031, 2032, 2033, 2034, 2035, 2036, 2037, 2038, 2039, 2040, 2041, 2042, 2043, 2044, 2045, 2046, 2047, 2048, 2049, 2050, 2051, 2052, 2053, 2054, 2055, 2056, 2057, 2058, 2059, 2060, 2061, 2062, 2063, 2064, 2065, 2066, 2067, 2068, 2069, 2070, 2071, 2072, 2073, 2074, 2075, 2076, 2077, 2078, 2079, 2080, 2081, 2082, 2083, 2084, 2085, 2086, 2087, 2088, 2089, 2090, 2091, 2092, 2093, 2094, 2095, 2096, 2097, 2098, 2099, 2100, 2101, 2102, 2103, 2104, 2105, 2106, 2107, 2108, 2109, 2110, 2111, 2112, 2113, 2114, 2115, 2116, 2117, 2118, 2119, 2120, 2121, 2122, 2123, 2124, 2125, 2126, 2127, 2128, 2129, 2130, 2131, 2132, 2133, 2134, 2135, 2136, 2137, 2138, 2139, 2140, 2141, 2142, 2143, 2144, 2145, 2146, 2147, 2148, 2149, 2150, 2151, 2152, 2153, 2154, 2155, 2156, 2157, 2158, 2159, 2160, 2161, 2162, 2163, 2164, 2165, 2166, 2167, 2168, 2169, 2170, 2171, 2172, 2173, 2174, 2175, 2176, 2177, 2178, 2179, 2180, 2181, 2182, 2183, 2184, 2185, 2186, 2187, 2188, 2189, 2190, 2191, 2192, 2193, 2194, 2195, 2196, 2197, 2198, 2199, 2200, 2201, 2202, 2203, 2204, 2205, 2206, 2207, 2208, 2209, 2210, 2211, 2212, 2213, 2214, 2215, 2216, 2217, 2218, 2219, 2220, 2221, 2222, 2223, 2224, 2225, 2226, 2227, 2228, 2229, 2230, 2231, 2232, 2233, 2234, 2235, 2236, 2237, 2238, 2239, 2240, 2241, 2242, 2243, 2244, 2245, 2246, 2247, 2248, 2249, 2250, 2251, 2252, 2253, 2254, 2255, 2256, 2257, 2258, 2259, 2260, 2261, 2262, 2263, 2264, 2265, 2266, 2267, 2268, 2269, 2270, 2271, 2272, 2273, 2274, 2275, 2276, 2277, 2278, 2279, 2280, 2281, 2282, 2283, 2284, 2285, 2286, 2287, 2288, 2289, 2290, 2291, 2292, 2293, 2294, 2295, 2296, 2297, 2298, 2299, 2300, 2301, 2302, 2303, 2304, 2305, 2306, 2307, 2308, 2309, 2310, 2311, 2312, 2313, 2314, 2315, 2316, 2317, 2318, 2319, 2320, 2321, 2322, 2323, 2324, 2325, 2326, 2327, 2328, 2329, 2330, 2331, 2332, 2333, 2334, 2335, 2336, 2337, 2338, 2339, 2340, 2341, 2342, 2343, 2344, 2345, 2346, 2347, 2348, 2349, 2350, 2351, 2352, 2353, 2354, 2355, 2356, 2357, 2358, 2359, 2360, 2361, 2362, 2363, 2364, 2365, 2366, 2367, 2368, 2369, 2370, 2371, 2372, 2373, 2374, 2375, 2376, 2377, 2378, 2379, 2380, 2381, 2382, 2383, 2384, 2385, 2386, 2387, 2388, 2389, 2390, 2391, 2392, 2393, 2394, 2395, 2396, 2397, 2398, 2399, 2400, 2401, 2402, 2403, 2404, 2405, 2406, 2407, 2408, 2409, 2410, 2411, 2412, 2413, 2414, 2415, 2416, 2417, 2418, 2419, 2420, 2421, 2422, 2423, 2424, 2425, 2426, 2427, 2428, 2429, 2430, 2431, 2432, 2433, 2434, 2435, 2436, 2437, 2438, 2439, 2440, 2441, 2442, 2443, 2444, 2445, 2446, 2447, 2448, 2449, 2450, 2451, 2452, 2453, 2454, 2455, 2456, 2457, 2458, 2459, 2460, 2461, 2462, 2463, 2464, 2465, 2466, 2467, 2468, 2469, 2470, 2471, 2472, 2473, 2474, 2475, 2476, 2477, 2478, 2479, 2480, 2481, 2482, 2483, 2484, 2485, 2486, 2487, 2488, 2489, 2490, 2491, 2492, 2493, 2494, 2495, 2496, 2497, 2498, 2499, 2500, 2501, 2502, 2503, 2504, 2505, 2506, 2507, 2508, 2509, 2510, 2511, 2512, 2513, 2514, 2515, 2516, 2517, 2518, 2519, 2520, 2521, 2522, 2523, 2524, 2525, 2526, 2527, 2528, 2529, 2530, 2531, 2532, 2533, 2534, 2535, 2536, 2537, 2538, 2539, 2540, 2541, 2542, 2543, 2544, 2545, 2546, 2547, 2548, 2549, 2550, 2551, 2552, 2553, 2554, 2555, 2556, 2557, 2558, 2559, 2560, 2561, 2562, 2563, 2564, 2565, 2566, 2567, 2568, 2569, 2570, 2571, 2572, 2573, 2574, 2575, 2576, 2577, 2578, 2579, 2580, 2581, 2582, 2583, 2584, 2585, 2586, 2587, 2588, 2589, 2590, 2591, 2592, 2593, 2594, 2595, 2596, 2597, 2598, 2599, 2600, 2601, 2602, 2603, 2604, 2605, 2606, 2607, 2608, 2609, 2610, 2611, 2612, 2613, 2614, 2615, 2616, 2617, 2618, 2619, 2620, 2621, 2622, 2623, 2624, 2625, 2626, 2627, 2628, 2629, 2630, 2631, 2632, 2633, 2634, 2635, 2636, 2637, 2638, 2639, 2640, 2641, 2642, 2643, 2644, 2645, 2646, 2647, 2648, 2649, 2650, 2651, 2652, 2653, 2654, 2655, 2656, 2657, 2658, 2659, 2660, 2661, 2662, 2663, 2664, 2665, 2666, 2667, 2668, 2669, 2670, 2671, 2672, 2673, 2674, 2675, 2676, 2677, 2678, 2679, 26

Figure 1

المجلد ١٠٠، العدد ١، ١٩٩٩

1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025, 2026, 2027, 2028, 2029, 2030, 2031, 2032, 2033, 2034, 2035, 2036, 2037, 2038, 2039, 2040, 2041, 2042, 2043, 2044, 2045, 2046, 2047, 2048, 2049, 2050, 2051, 2052, 2053, 2054, 2055, 2056, 2057, 2058, 2059, 2060, 2061, 2062, 2063, 2064, 2065, 2066, 2067, 2068, 2069, 2070, 2071, 2072, 2073, 2074, 2075, 2076, 2077, 2078, 2079, 2080, 2081, 2082, 2083, 2084, 2085, 2086, 2087, 2088, 2089, 2090, 2091, 2092, 2093, 2094, 2095, 2096, 2097, 2098, 2099, 2100, 2101, 2102, 2103, 2104, 2105, 2106, 2107, 2108, 2109, 2110, 2111, 2112, 2113, 2114, 2115, 2116, 2117, 2118, 2119, 2120, 2121, 2122, 2123, 2124, 2125, 2126, 2127, 2128, 2129, 2130, 2131, 2132, 2133, 2134, 2135, 2136, 2137, 2138, 2139, 2140, 2141, 2142, 2143, 2144, 2145, 2146, 2147, 2148, 2149, 2150, 2151, 2152, 2153, 2154, 2155, 2156, 2157, 2158, 2159, 2160, 2161, 2162, 2163, 2164, 2165, 2166, 2167, 2168, 2169, 2170, 2171, 2172, 2173, 2174, 2175, 2176, 2177, 2178, 2179, 2180, 2181, 2182, 2183, 2184, 2185, 2186, 2187, 2188, 2189, 2190, 2191, 2192, 2193, 2194, 2195, 2196, 2197, 2198, 2199, 2200, 2201, 2202, 2203, 2204, 2205, 2206, 2207, 2208, 2209, 2210, 2211, 2212, 2213, 2214, 2215, 2216, 2217, 2218, 2219, 2220, 2221, 2222, 2223, 2224, 2225, 2226, 2227, 2228, 2229, 2230, 2231, 2232, 2233, 2234, 2235, 2236, 2237, 2238, 2239, 2240, 2241, 2242, 2243, 2244, 2245, 2246, 2247, 2248, 2249, 2250, 2251, 2252, 2253, 2254, 2255, 2256, 2257, 2258, 2259, 2260, 2261, 2262, 2263, 2264, 2265, 2266, 2267, 2268, 2269, 2270, 2271, 2272, 2273, 2274, 2275, 2276, 2277, 2278, 2279, 2280, 2281, 2282, 2283, 2284, 2285, 2286, 2287, 2288, 2289, 2290, 2291, 2292, 2293, 2294, 2295, 2296, 2297, 2298, 2299, 2300, 2301, 2302, 2303, 2304, 2305, 2306, 2307, 2308, 2309, 2310, 2311, 2312, 2313, 2314, 2315, 2316, 2317, 2318, 2319, 2320, 2321, 2322, 2323, 2324, 2325, 2326, 2327, 2328, 2329, 2330, 2331, 2332, 2333, 2334, 2335, 2336, 2337, 2338, 2339, 2340, 2341, 2342, 2343, 2344, 2345, 2346, 2347, 2348, 2349, 2350, 2351, 2352, 2353, 2354, 2355, 2356, 2357, 2358, 2359, 2360, 2361, 2362, 2363, 2364, 2365, 2366, 2367, 2368, 2369, 2370, 2371, 2372, 2373, 2374, 2375, 2376, 2377, 2378, 2379, 2380, 2381, 2382, 2383, 2384, 2385, 2386, 2387, 2388, 2389, 2390, 2391, 2392, 2393, 2394, 2395, 2396, 2397, 2398, 2399, 2400, 2401, 2402, 2403, 2404, 2405, 2406, 2407, 2408, 2409, 2410, 2411, 2412, 2413, 2414, 2415, 2416, 2417, 2418, 2419, 2420, 2421, 2422, 2423, 2424, 2425, 2426, 2427, 2428, 2429, 2430, 2431, 2432, 2433, 2434, 2435, 2436, 2437, 2438, 2439, 2440, 2441, 2442, 2443, 2444, 2445, 2446, 2447, 2448, 2449, 2450, 2451, 2452, 2453, 2454, 2455, 2456, 2457, 2458, 2459, 2460, 2461, 2462, 2463, 2464, 2465, 2466, 2467, 2468, 2469, 2470, 2471, 2472, 2473, 2474, 2475, 2476, 2477, 2478, 2479, 2480, 2481, 2482, 2483, 2484, 2485, 2486, 2487, 2488, 2489, 2490, 2491, 2492, 2493, 2494, 2495, 2496, 2497, 2498, 2499, 2500, 2501, 2502, 2503, 2504, 2505, 2506, 2507, 2508, 2509, 2510, 2511, 2512, 2513, 2514, 2515, 2516, 2517, 2518, 2519, 2520, 2521, 2522, 2523, 2524, 2525, 2526, 2527, 2528, 2529, 2530, 2531, 2532, 2533, 2534, 2535, 2536, 2537, 2538, 2539, 2540, 2541, 2542, 2543, 2544, 2545, 2546, 2547, 2548, 2549, 2550, 2551, 2552, 2553, 2554, 2555, 2556, 2557, 2558, 2559, 2560, 2561, 2562, 2563, 2564, 2565, 2566, 2567, 2568, 2569, 2570, 2571, 2572, 2573, 2574, 2575, 2576, 2577, 2578, 2579, 2580, 2581, 2582, 2583, 2584, 2585, 2586, 2587, 2588, 2589, 2590, 2591, 2592, 2593, 2594, 2595, 2596, 2597, 2598, 2599, 2600, 2601, 2602, 2603, 2604, 2605, 2606, 2607, 2608, 2609, 2610, 2611, 2612, 2613, 2614, 2615, 2616, 2617, 2618, 2619, 2620, 2621, 2622, 2623, 2624, 2625, 2626, 2627, 2628, 2629, 2630, 2631, 2632, 2633, 2634, 2635, 2636, 2637, 2638, 2639, 2640, 2641, 2642, 2643, 2644, 2645, 2646, 2647, 2648, 2649, 2650, 2651, 2652, 2653, 2654, 2655, 2656, 2657, 2658, 2659, 2660, 2661, 2662, 2663, 2664, 2665, 2666, 2667, 2668, 2669, 2670, 2671, 2672, 2673, 2674, 2675, 2676, 2677, 2678, 2679, 26

جواد سليم

الحاضر الغائب

من بطر

في عام ١٩٦٤ نشر الناقد الألماني أرنولد هونكلتور دراسة عن الفنان العراقي جواد سليم جاء فيها: «لقد لمسي جواد العراق وعلى شكل كارثة، وأن ما خلفه بُدب بين بغداد وأوروبا والولايات المتحدة». والفنصب الوحيد العنقيد الذي نُحتة للشجرة في بغداد لا يتكفي بكل ما فيه من روعة، لأن بلقهر لنا مدى الوانته، ومهارته، وفنله، ونفانته، وانسجامه المنزني. إننا في حاجة لرسومه المائية والزيتية، ولنحتة الخشبية. إن نقاچه ينبغي أن يجمع مرة على الأقل، وأن يعرض، ويسجل في سجل خاص، وأن ينسخ. لأن جواد سليم كان أكبر من فنان موهوب، لقد استطاع أن يجمع بين الفنن الحديث والشرقي، وأن يحييها مع متحدين، وأن يخلق منهما معاً نقاچه الخاص الذي يعقل عالم جديداً للشرق هو عالم الشرق ذاته. ينبغي ألا ينسى، والأ لتعذر أعماله، فهي إحدى المنارات التي تسطع بنورها فوق الوهاد المظلمة لعشرات السنين المقبلة في الشرق»^{١٩}

^{١٩} «سجلت في دار الفكر الإنشائية» وزارة الإعلام الكويتية

لم يستشهد بهذا القول لكي استلحق بين يقرأ لنا تاريخنا، بل لما واثقه في هذه النظرة من إيجابها جامع يعني على تقديم جواد سليم الحاضر العالي. إذ طالما تضمنت أن الكتب هي هذا الطفل الفذ. ولكن كلما راودتني الفكرة أبعدتها. ذلك أن جواد سليم، شقة شال فخور العراقي على امتداد عصورها السحيقة، حاضراً في تأثيرها عالية في حياتها. ففي ٢٢ كانون الثاني (يناير) من عام ١٩٦١ توفي جواد سليم طليعة نوية فلكية جادت دامت في لقاء، تفيد المراحل الأخيرة من هذه الطائفة، نصب الحرية، مطلقاً وراءه كما هنالك من الأصال التمهيدية والفنية والفنية والشعورية، موهبة كلها بين عواصم العالم، مع الشخص مرراً عابراً، فاستلحقهم الواتة الشرقية ورموزها العربية الإسلامية، أو مع اعتقاد، ورفال مهنة، حاضراً أو عابراً العالم، فحسبوا في الأرض سلطاناً، وتوسيد معهم شوارع دنة

لم يلب جواد من الساحة الثقافية العراقية ليل، فلا يعدد مطمح إلا ويترك فيه جواد، ولا تأتي متغلبة إلا وكان جواد حاضراً، يحطم الطغش حوله ما بين متخصص متجرب، معارفه، ومتميز يفلح من شأنه، وبين هذا وبذلك يعرج صوت منصف بلحند، بالتوازن وروية، ولكن مهما اختلف الجمع في شأنه، سيظل عاكفاً في سماء العالم العربي نجمة ساطعة، وروحاً حية نائمة في قلب الحركة التشكيلية العربية الحديثة.

لم يقل من جواد اليوم غير غرفة مصفوفة في مركز الفنون في بغداد، تقسم بعض أصالة النبلية والتمهيدية، ومجموعة تخطيطية **وآلة الكتابة** في التتباين من الرملة الثانية لوربا في مطلع الثمانين. فضلاً عن ابتداء خاصته، بحسب الكتب الأولية والفنية، المعاصر الذي تلي يعرف طيه، ومتميزات بسيطة أخرى. وهناك مجموعة من النماذج موجهة لفرانك الذي أراد من أسرته، ونحسب استحقاقه للمربين الأجداد منهم والأصوات، وصورها في هذه الأيام، نسج، بين حين وآخر، بأن هذا لجواد جمع في هذه العاصمة أو تلك، دون أن تعرف طبيعة العصر، أما البحث عن دراسة واقعية لمداهة عن جواد سليم وفنه، فلا يكتشف إلا عن جهد عظمي وأحد هو ما قدمه الألب المراحل جبرا إبراهيم جواد، الصديق القريب لجواد، والشاعر على أسل فترات التحول في الثقافة العراقية، فقد وافق جواد كما وافق ولانما الصداقة اللببية والقيدية، يولكب حركة نموها وتطورها على أيدي روادها من جيل الخمسين، وهناك دراسات أخرى ولكنها، مع الأسف، تنقل إلى هذا الجانب أو ذاك.

ومن أجل إشباع فضولي في التعرف على هذه الشخصية الفنية الجادة إلى استنطاق من استطاعت الوصول إليه من زلاته، وكان استعادي فعدلت أن أحيط عاماً بتفاصيل الحياة التي مهدت لظهور الحركة الفنية الحديثة في العراق، والكتاب ما يمكن الكشف من معلومات عن جواد سليم، فشكلته، تجربته في الحياة والفن، من خلال متابعة تاريخه الشخصي، غير المدون، واستلقت من هذا الطريق التعصق على قدر وأدبر من معلومات أولية موقفة على الشريحة صوبية. فضلاً عن ذلك فقد ساعدت بالحصول على عدد من الرسائل التي كان الفنان يبعث بها إلى زعيلة وصديق طهرتة الفنان عيسى حنا، في لقاء، مراحل دراسته الأولى في كال من باريس، روماً، كما أن من أهم والفصل الرابع من حياة جواد سليم وفنه التي يمكن استخلاص جوانب منها هو الرجوع إلى يوميات الفنان التي قام بتفنيدها ونشر أجزاء منها، الاستاذ جبرا إبراهيم جبرا، وأخيراً صغر عن دار الجديد - بيروت كتاباً من الفنان جواد، رواية الرملة

أوروبا. ولتحرير الكتابة الصحفية إنعام كذا جي. لم أجد فيه ما يستحقني في الاختلاص على تعريته الفنية. بل جاء يتحدث عن جوانب عامة من حياة أوروبا في بغداد. وأعمل أهم ما جاء في حديثها وصحتها الفصل لطريقة الصحفية، والملاحظات الأخيرة من حياته

بوسع المطالع على رسائل جواد ومذكراته أن يلمس حيوية طائفة، تتجلى في أجهارها فيما يراه من مشاهد وروى. تحركه أمور بسيطة وبسرعة ما تكتسب فيه أهمية لتسجل الدويش، وولعة طفوية بسيطة، طيبة بالألفة. كان يصف ما يشاهد وصفاً حيوياً مركزاً، تصوري الحياة في شياها بالفكر ذاته الذي يستشعره من خطوط السرعة الرشيق التي يوسم بها، بالقطب صورة لوحة التقطه بسرعة، أو مشهد من داخل مكان أو خارجه. وكان من أول من عقد صلة الوصل مع سياساتية من الشعراء، وأدخل الفن إلى حوارهم خلال الأربعين من هذا القرن. فالفن والمواعظ مثلاً كان لدى جواد سليم، وروحه المثالي موهون العالين، وهي مشتركة غير قابل على الاتصال. صعد الروح المشتعلة القوية إلى نس الجوهري. هو جواد الساعد على أنه يشرع بالهوى، ويشعري إلى تكلمه ذاتها من خلال استقطاب تلويحها بين التنازل من حيثها في الاختلاص على حصادات العالم عموماً والعالم العربي خصوصاً. أو لم تكن حصاداته في يوم ما مارة أسهمت في ثورة الفكر الحديث

نشأته

ولد جواد سليم في انقرة بتاريخ ١٩١١ (١٩١٢) في إحدى العائلات النجاشية في بغداد. فقد كان والده من أفراد الجيل العشائري. وكانت النشأة حاضنة للعرب الذين شاركوا بالثورة العربية التي قادها الشريف حسين من علي، ثم داموا بتأسيس دولة عراقية حديثة تمتد إلى الملك فيصل الأول رحمه الله. وكان الحاج محمد سليم قد تلقى طويده العسكرية في استمبول، كما كان متعارفاً علوه ألقاب ويوس من الرسم هناك مع مجموعة من زملائه (٩). وبعد مجيئه إلى العراق، في السنوات الأولى من العشرين، ظل يمارس الرسم هولاء، وله أعمال جميلة محفوظة مع المجموعة الخاصة بالرواد الأوائل في مركز الفنون في بغداد. ومن أشهر أعماله صورة سرياني بغداد (١٩٦٠)، وهي تساعد على إقناعه في الرسم. بأسلوب يميل إلى التسطيح، ويجمع بين تقنية الغرب وألوان الشرق.

وبعدما ألتحق بسعاد سليم، وهو شقيق جواد وأكبر منه سناً، عن الفنية الفنية التي ترعرع فيها جواد وإيمونه، يقول: كانت دار الحاج محمد سليم ملتقى النخبة من المثقفين وهواة الفن من مختلف التخصصات. وفي مساء كل خميس كانت تعقد في الدار لقاءات يتم فيها تقديم مسرحية، أو أداء المقامات العراقية، أو فراداد شعرية. وبغلاً عن ذلك كانت تدور مناقشات حول فن الرسم وتقنياته على هيئة كتيبه نشأ جواد سليم، فلا عجب إذن أن يصبح متعمقاً في فنه الذي أظهره بأكبره في مرحلة الدراسة الابتدائية في المدرسة الصوفية، كما يشهد على ذلك زميله الفنان موسى حنا. ولا غرابة أن تتفتح روحه ومشاركه على حب الفنون الصمعية والرقمية واللغوية والأدبية. أما البيئة الثقافية فهي بيئة طيبة بالمعروف الشعبي. إذ تقع دار الحاج محمد سليم مقابل جامع الجوير خاتنة، وهي من المناطق السكنية المرفعة آنذاك. ويصعدنا لنا الفنان سعاد بأنها دار كبيرة طيبة بالعناصر الفنية كالزخرفة (المصنوعة

عالم الفكر

والمشجبة)، والشكلان والأتواب الطيبة. وفي الدار بنو ومطورة ما، تحيط بها حديقة (إحدى الطبيعة بالتركيا)

يحدثنا الفنان عيسى حنا عن المرحلة الابتدائية في المدرسة الابتدائية وهي شير جواد في الرسم وطوره على الأداة، المصريح الموضوع للرسم، وذلك في المصورة التي كانت تملكه لرسم، التقاطع من الذكريات لشيء ما رسم الزهرة (بورشيت) وفي هذا المجال يؤكد عيسى حنا موهبة جواد الحرفية والإبداعية وكان جواد مشهوراً عن القرية في إبداعه الفكري في إنشاء التصوير، في الوقت الذي كانت فيه لا يستطيعون إلا القليل من التعرف، ويذكر لنا الفنان عيسى أنه حين ذهب مع جواد لأول مرة إلى داره للتعرف على أبيه وأخوته، وعلى ما يوصفون من صبور، رأى لنا لم يكن يعرفه من قبل، ويؤكد ذلك أنه تعرف على في حال في الأداة، ليقول: «مع أنني كنت صغيراً في الخامسة من عمري، وفي سن جواد، كنت ألتحق التي أمام حمار لا أقرأها، وأن مهاراة جواد مثالية من هذا النوع الفني العالي الذي يعيش فيه غلة وأبنت صورا الأبي وأخوته وشاد وسعد، وبهم عرفت أن هناك مواد لعرض الرسم غير القلم والألوان المائية، ومنهم عرفت الزيت، لذا وجدت أن ملازمي الجواد أصبحت مسألة بالغة الأهمية لتطوير ما لدي من فكرة على التصوير، وبينما ملازمين لا يقررون بأنهم على صديقين جديين له، كانوا معه في الصف، مما نزل على جودت الأبي، وحينما سألني عن الصف، وبين وصلنا الصف الرابع الابتدائي في الخامس، ما ما ناسم ساجي استاذنا، وقد كانت بداية لفظة نوعية لتعلمنا فن التصوير، وكان رساماً طرماً، جديراً بالتقويم، وكان ينادي إلى سطح المدرسة ليطلبنا ليقوم برسم من الطبيعة، ولأن مرأ عرفت معنى الفن والعصر، في الصور الموضوح، تعلم من جواد، ومشتاق لطريق، أتعلمها نوعي طغلاً، والقلم لنا مرسماً شعر الثلاثة، وكذا ترسم صور الثلاث، كما كنا لنا لناديها في الليالي، وإعلانات السبحة التي بدأت تظهر مع تحول السبحة في سطح الثلاثين، وفي تلك الفترة أقيم المعرض الأول في الصلبي (١٩٦٩)، وشارك جواد بمتاح رائع للملك فيصل الأول، ولم يكن عمره يتجاوز الثانية عشرة (١٩٦٩) في تلك السن المبكرة إذن، كان جواد متفكراً من حرفته في التصوير والنحت (١)

كما بين لنا عيسى حنا مدى تأثير الفنان عبد القادر الرسام عليه وعلى جواد، فقد كانا متطوعين بدراسته الفنية، ومنه تعلم جواد استخدام الزيت ورسم المناظر الطبيعية، أسوة بالفنان الكبير إذ على الرسم من أن والد جواد كان أيضاً رساماً، إلا أن جواد لم يشهد تعليمها، كما أن أخيه الأكبر وشاد كان يستخدم الألوان المائية، وكذلك جواد، أما سعد فكان يستخدم القلم الجاف، ويرسم الكاريكاتير، ومن لواتق الصور الزيتية التي رسمها جواد صوريا شخصياً لشيء ما، كان قد طلبها من مجلة فرنسية، والصور من مطبوعات الصحف، ومعرضة في مركز الفنون في بغداد، يقول عيسى حنا: «مضى نهاية الثلاثين، كانت ممارسة الفنون جيداً، وكذا تعمل من التصوير ما تعمل، لك كانت الفترة الطيبة من تاريخ الفن في العراق» (٢)

حين انتقل جواد سليم إلى مرحلة الدراسة الثانوية، وأصبح طالباً في الثانوية المركزية التي تعد من المدارس المشهورة بمستواها العلمي المرتفع، وبطراً لكفاحه العالي في الرسم والنحت، ثم ترشيحه لدراسة بحة الدراسة عن المعنى في باريس، بشرط أن ينهي دراسته الثانوية، وفي عام ١٩٦٨ سافر جواد إلى

فرنسا، ودخل المدرسة العليا للفنون الجميلة في باريس ومن هذا اللقاء التاريخي لجواد مع عاصمة الثقافة العالمية هناك، يتحدث جواد في رسالته التي كان يبعثها إلى أصدقائه، عن انطباعه الأولية عن مدينة باريس التي وصل إليها في تشرين الأول من عام ١٩٦٨، فيصف شعوره وهو يستقبل مدينة الفن برافعة النابض، وميلونها المستحبة وراء الشباب، وريحة الناس فيها والسير، وإحساسه المألوف بما يجري فيقول: «قلت يساهمني - زودان وأطال الفن الفرنسي - ثم بول في الرسالة ذاتها وأيضاً مدرسة الفنون - أما مدرسةنا فيفسدنا مدينة بيجير الإنسان من وصفها - معناه واسع مكون من عدة أبنية كلها حديثة، يكتسي الزمن عليها رداء - طيلة من الصديق - أين ما تغور رأسك لعلك - إذا تشال في مشهور - أو شكال أحد الفنانين المصداق - يا أخي شمي - يطلع الغزاد أن يكون الإنسان تحت إدارة ما، أو إرشاد هؤلاء الأستاذة الذين هم لغة الفن ولغة الفن - أما عن فراسة غلبه يصفها قائلًا - مرصعي أحسن بكثير من الكل - والحمد لله - ومع الأسف ليس في التوليف (مقطعة) غشبات أهدا، مع أن أكثر قسم الرسم غشبات، وأن الكون للمعنى رسمياً إلا بعد ذابوتي الأشجان - أشجان مصعب عدا لا يجيضي فيه سوى العواصم النظرية تلويح الفن الفرنسي والثورة الفرنسية والتاريخ القديم كله - الفيلولوجيا اليونانية ثم التاريخ الحديث - الأدب الفرنسي وعلم التشريح وغيرها - كل هذا يكتسي أن لدرجة (١٦) - يستلطف من رسالته المفصلة أنه انغمس في الحياة الثقافية في باريس منبراً مثلاً مثلاً ومثلانها الفرنسية، لاسيما الأوبرا وكان يعزز ومثاله الكثيرة هذا إلى أسسها في بغداد: **فنون المسرح**، وحبس حنا بالذات - بالرسم والتخطيطات التي يستل فيها أسسها - من يشاهد ذلك كالمشاهد صحتها شعرة يستل الشعرة - يتحدث فيها من خرج - أما التخطيطات التي قد يرسمها الأبطال من أجل أن يطلع المشاهد مرفوعة - ويصل القاري، يفسس بها ويراهم - هذه كانت مدينة وموسمها وموسمها - نمك - روعة الفرحه، ومزاجها الصبية بل الأوثوقية أحياناً

ويصحب إعلان الحرب - انظر جواد سلوم لغاية باريس إلى روما، استئناف مراسلته هناك ويقول في واحدة من رسالته الأولى من هناك: «لأن اقرأ عن بعض الآلام - إن الآلام لا يمكن أن توجد عنها - إنني أحب يا صديقي - أحب - لقد رأيت كل ما كنت أتصوره عن الحب - بل أكثر - وكان هذا في لوتل أبراني في روما، المدينة الساحرة الجميلة ثم بعد عدة قصيرة لم يدم هذا الحب - مات - من يبري ؟ لا يني - بل بعد القلة التي أحببتها وأحسني لقد أراي القدر كل مشاعر الحب - وكل لغة (١٧) - لقد كانت صدمات جواد حادة ويسرعه وطوعة بل جميع التعاطات الأخرى - غلبت مكان آخر من عهد الثقافة التي يصف فيها المزايا الكبيرة وينسب - ينقل إلى وصف حطة أوبرا حصرها، ويخشي يقرن بينها وبين أوبرا باريس، وغيرها من الأحداث الثقافية المشغوعة بالتخطيطات وهي رسالته اللائقة المرفقة أيضاً بالتخطيطات والملاحظات والفكاهات لاسيما رسمه للتخطيطات التي يذكرها، يتحدث جواد عن حياته في باريس أرياف، ساهبها، ويصف طرز معارفها بأسلوب شاعري متفلق - غير أن دخول باريس الحروب انطرد إلى الفرحه إلى روما، بناء على طلب الحكومة العراقية - ومن هناك يكتب عن تجربته الجديدة - محاولاً أن يجرى مقارنات بين هذه وهناك - لقد أريدت أن أبعث من هذه التخطيطات أن جواد - حتى ذهب إلى أوروبا، لم يخل منهم على الفن فمصعب، بل على الحياة برمتها

تكوينه الثقافي

إنشاء حواد في كل من باريس وروما لم تكن طويلة. فحين سطت إيطاليا الحرب فاضطر جواد للعودة إلى بغداد من دون أن يكون له استقرا فيسقط من التعليم. وفي بغداد حين عاد عام ١٩٤٠، وجد أن معهد الفنون الجميلة الذي كان قد تأسس في عام ١٩٣٦، قد شُرع منذ عام ١٩٣٩ بتدريس فن الرسم إلى جانب فن الموسيقى. وطلب منه الفنان خاتق حسن الذي كان يرأس قسم الرسم، فتح قسم الفنون بتولي التدريس فيه. وهو نشاط ظل جواد سليم يمارسه حتى وفاته. ما هذا متواءم القسالة بهجة إلى ابتكاره (١٩٤٦-١٩٥٠). الاستكمال دراسة التي تركزت بسبب اندلاع الحرب العالمية الثانية.

لدى استعراض حياة جواد سليم وحضراته، ينشأ أن الفترة التي انصاعا في بغداد، ما بين حياته من روما وبعده إلى ابتكاره، تعد من أهم وأخصب مراحل حياته. فخلال هذه السنوات تلوذت تجربة جواد وحقق نقلة نوعية في فكره وأساليبه في الرسم والتجديد. نتيجة للتجارب التي قام بها في مختلفه من تلك التي درج عليها في حياته. فبالإضافة إلى عمله جاهد الفنون في معهد الفنون، عمل جواد بصورة الأثر في النحت العراقي نظم من الرسم الكبير صانع الحضري. وكان الأستاذ الحضري قد حصل على الاستعانة والتقدير النقاد لانتشار الفنون والآثار وترسيدها. كل حسب قدرته، وكان عمل جواد سليم في النحت العراقي في مجال استثنائي. الفنون الآتية تحت إرساءه. جعله في مواجهة مباشرة مع تاريخه القديم لتأثيره الأثري. كما أن جواد سليم، ومن خلال عمله هذا تعرف لأول مرة على أعمال يحيى الوائلي. أنه كان لهجوم المسكون على كتبه الفنانين عطا صبري. وحافظ الترومي بظل صبري يحيى الوائلي ابتكارها. من أسلوب ترومي كان قد زوره فيه بحث عن هذا الفنان القدي الذي عاش في بغداد. ورسم مقادير العربي في القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي) ولم تكن أعمال الفنانين قد استحوذت على اهتمام أي من الفنانين العراقيين. ربما لعدم معرفتهم بها. أو لطولهم أنها أعمال غنية ساذجة لذا يظل العمل الأول في تعريف الفنانين العراقيين بغير العراق القديم والإسلامي إلى العلامة الحضري. وكان جواد، كما جاء في مذكراته، قد شاهد أعمال الوائلي من خلال عطا صبري. في عام ١٩٤١، حين كانا يعملان في النحت العراقي. وقد أكد لي الفنان عيسى حنا. أن جواد أطلق على رسوم الوائلي لدى عطا صبري. من خلال لطيف الوائلي (المذكور في ٨) وهو ما يؤكد جواد إبراهيم جواد في كتابه جواد سليم ونحت العربي (٩).

في هذه المرحلة مقلدات جدا وهي جواد سليم ينمو نمو البيت عن الجذور ويعرفه الذات. ولعل ذلك ماكانه في النتيجة إلى السعي لإيجاد هوية عراقية وغربية للفن الحديث. ما الذي قاد جواد إلى سعي فكرة الهوية العربية في الفن في تلك المرحلة من عمله؟ وعلى شاوهد هذا الوعي بالتمديد. وهل كان أساليب الحضري أي تأثير على توجهه فكريا؟ يبدو لي أنه من الصعب جدا الوصول إلى إجابة دقيقة هذا ماكانه في الأستاذ حنا صانع الحضري. صديق جواد المقرب. غير أنه يرى أن جواد كان طموحا، وكان يصنع شخصيته دائما. وكان ينتج بصورة كبيرة. وهو كثير الإنتاج. يرسم ويصنع ويذكر ويكتب كل مايجعل بهافره. وكان موسيقيا بارعا. أما عن مسألة التراث وعلاقته بطوره وعده. فإن حنا يرى يعتقد أن جواد مثل كثير من المبدعين - يعمل أولا ثم يحاول أن يبحث عن مسوغات لعمله (١٠).

أيا كان ذلك المعرك، فإن بواصر هذا الوعي بدأت تستحق من خلال معالجات جواد الموضوعات الشعبية سواء تلك التي كان يحشها أو يطلع عليها من خلال كتب الأدب الشعبي، وعلى نحو خاص كتاب الف ليلة وليلة التي عرضت جمعية الصفاء الفن الذي أقيم في بغداد في أوائل عام ١٩٤٦، شاركه جواد بلوحة عنوانها مرحلة السندباد القاسية، ومنجولة يتجاوز طراها الفنون، بهنوز متروك ملكه الشعري، ومن برزجهم تخطيطات جواد التي بدأها خلال الفترة ١٩٤٦-١٩٤٨ سيجد الكثير من الموضوعات الشعبية اللطيفة بأسلوب رشيق مفعم بالحياة، كما هو شأن كل تخطيطاته

أما التعامل الآخر الذي كان له داخل المسرح في نفس جواد التوق إلى ذلكم شخصيته الفنية، مجيء رساميه الأوروبيين، ضمن مجموعة أخرى، لأمنى إلى العراق من الاحتلال الألماني والروسي لبلدانهم إبان الحرب العالمية الثانية فقد درس هؤلاء الفنانون الفن في باريس، وللمعز على بونار، وكانوا مقلوبين بمسألة الضوء، واللون، وكان جواد قد التقاهم صنفه في أحد المعارض، وكان معه فنان حسن أيضاً وعلى الرغم من أن الأساتذة العراقيين كان قد عاشوا في باريس، إلا أن أيا منهما لم يكن قد قلعه - كما يبدو - الثورة التي شعلت الأساليب الفنية في الغرب لذا فقد كان التزامه مع هؤلاء الفنانيين مساء كل يوم في القصر البرازيلي في بغداد (بشارت التكوير آنذاك) نظراً في إبداع وهي أطول في مجال التقنيات الفنية والأسلوب، إذ بعد عمل مصر في الرسم والنحت في المتحف، والمجد - كان جواد يحضر الانامي في القصر ويشاور مع زملائه في الفن من أقطاب، وهو جواد حين بدأ إكتشافه في التكتلات التلوينية الحديثة في يومياته - الآن وبعد ما قدر التور (أرتجك الفن) وتكيفت لتتصل بالقرن الآن أخذت أنهم صور سيزان ورومولو وبعبا والتعبير الشعري، وفي أوائل عام ١٩٤٦ يكتب جواد قائلا: إنني لشكر الأقدار لنوصلني إلى معرفتي العميقة، وسأبدأ منها بطرح المبدأين مقترح الفؤاد - لأن طريقي معبر طيل مدة كان طريقي مغلماً لا تنيره المعرفة، (١٩)

لقد كان أوجود الأوروبيين في العراق في تلك الفترة تأثير واضح على نهجهم عطف الفن بالإقبال على معارض الفنانين واقتناء أعمالهم، فضلاً عن مساهمة الفنانين منهم بالمعاهد الفنية ذاتها، وقد حصلني الأستاذ طهون المصري عن تأثير مازن إنكليزي هو كينيث رود، الذي كان ضابطاً في الجيش البريطاني الموجود في العراق آنذاك مؤكداً أنه كان من أشد المعجبين بجواد، وكان هو نفسه رساماً، وكان يرسم بصفتها جواد الميدان، وهي حافلة ذكرها المرحوم جندرا في كتابه (جواد سليم ونسب العربية) مضيفاً أن كينيث رود كان يبيع ثقافة عالية وقدرية كبيرة على تخطيط رسوم جواد ولوحاته، وكان رود قد بدأ يرسم الموضوعات الشعبية المتعددة بأسلوب شعاع، ويشرق من خلاله السطح الورني ليستكشف اتصال المشهد، منتظراً طبعاً كان أم وجوها، وقد ألقىني الأستاذ طهون المصري على بعض أعمال الفنان الإنكليزي المذكور (١٩) أهل مؤثرات كهذه لا تفرك آثارها على كل فنان، لير أن فناناً مبدعاً، يشكل الحب لديه والزخا ونيسياً العمل، وبه العراق بالمرحلة الأولى، من شأنه أن يتفكك أية ناسة من أجل أن يحرارها إلى فن عظيم وهذا ما كان من أمر جواد سليم

ومن التوفرات التي كانت تمنح جواد على طوية فكره ونهجي موافقه من الفن والميدان، مطالعاته الفتيمة وتلقيها ما كان يدين للطاقم التي برزها مؤنرا إلى طريق، أو حافراً على عمل، وتظهير رسائله ومفكراته

إلى استشهادهات من هنا وهناك من غير أن يشعر . كان يصنعها بأغلبها التي كان يجيدها

ومن يطلق على التفاصيل حياته اليومية بوسعه أن يلخص نشاطه الموزع بين القراءة والكتابة والعمل الوطني في العهد والمجتمع . فضلاً عن أسطره بدروس الوسيطى على يد استاد الفيلسوف المسير جميل (فرسي من أصل تركي) . يضاف إلى ذلك شهوره المتقدمة للجدل ومحاكمته القضائية التي تسبق عليه الضائق (دخل الفترة الكلية المحضر لنا مطبقة وصحة غني ٢٠ آب ١٩٤٠ كتاب بقول ١٢٢)

في هذه الآيام أرى أعصالي تصديق طرئ الضائق وأحس أن ابتدائي تعلم الفيلسوف مع المسير جميل بهفني في العمل وفروحي في التماس . اضطرر للقاء وقتي إيتي لا أدري هناك مئات الأساق التي يجب أن انتبهوا القراءة المترجمة الرسم الدراسة التي عن إيمان المواضيع التي يجب أن أضعها للعرض . والانتباه الأخرى التي أراها لتراكم كالجبال على رأسي إن الحرب على وشك الانتهاء . وهذا قطع مسخرة كثيرة لا أود تركها . ثم حدي الصداق ومواد الرسم أريد أن أفضي عليها جميعاً . منذ مدة لم أقم بعمل أي صورة رئيسية . وكترست كل وقتي للتحدث . طرأ أيام كنت أرى كجلبت يوم كل يوم تقريباً . قال إنه رأى قطعة المسفر الأخيرة التي أضعها لقد كان لي مهنياً عادلاً أصبحت منه بفعل عظيم كثيرين رأوا هذه القطعة وهي لم تنته . واعتبروا بها كثيراً . ولكن ليس عليهم من صحتها مثل يوم . إن قطعة الحجر التي صنعتها عنها جواد في مسرته الرائعة .

في عام ١٩٤٦ عاد جواد سليم إلى أوروبا . وكان الانتظار وقع على إنكفرا بدلا من باريس التي كان يحلم بالعودة إليها . ولكنه عاصر تجربة قوية فراحها الإنسان الذي فرس في نفسه وهو أن سعيه لتعلق من عراقه النوبة سيؤتي وسيلة الوحيدة للتواصل مع العالم . ومن الملاحظ أننا لا نعرف الكثير عن نشاط جواد في فترة دراسته الثانية . طرأ انتظم بالدراسة في قسم الهندسة في مدرسة سليلد للفنون . وكان استاذة هنري مور . ولعل من أهم الإنجازات التي مكنته لعضام الفنان . اطلاعه الوثيق على أعمال بيكاسو . والمدرجة الأولى . والانطلاق التي على أعمال ضالقة الهندسة المعمارية من استال حبري مور وفروحي . وعلى الرغم من الرسوم التي كان يصنعها بالفنم أو الألوان المائية . إلا أن أهم ما أنتج في هذه السنوات الصورة الشخصية للورثا هيلر . رئيسه في الدراسة آنذاك . والتي أصبحت زوجة فيما بعد فهي صورة (رئيسية) مرسومة بأسلوب الطاعي (إتامي) . واللون شرقية شفافة . كان قد رسمها في عام ١٩٤٨

في نهاية عام ١٩٤٩ عاد جواد سليم إلى بغداد بعد أن أنهى فترة دراسته في إنكفرا . ثم في عام ١٩٥٠ انتقلت به لورثا هيلر . إذ لم يكن بإمكان طالب البعثة أنذاك أن يفرج في أثناء مثله الدراسية حسب شروط وزارة المعارف . وبذلك ما بقي له من عمر . قدم جواد أربع إنشاعة . محاولاً أن يبرز حسيلة العمرة العليا والنظرية . لتحقيق أسلوب عراقه عربي مزجاً إنشائية شاملة

المرحلة الأخيرة

تزامنت عودة جواد إلى العراق . مع عودة عدد آخر من المثقفين العراقيين الذين أتيوا دراستهم في

أوروبا وأمريكا، من مختلف التخصصات، كما أن حصة الأيرلنديين في بغداد شهدت نشاطاً متزايداً في مجال الإبداع الفني والأدبي والفكري عموماً - وهو نشاط لم يقتصر على علماء الفيزيقيين الطبيعيين - فصار بل يساهم به مثقفون من مختلف التخصصات سواء من طريق دراساتهم أو بالاشتراك مع هؤلاء - أو بمشاركتهم في الطقوس التي كانت تدور أثناء لقاءات هؤلاء المثقفين - فكتبوا التي كانت تعقد في مطبخ بيرازيلي أو مطبخ ياسين مثلاً - ومن هذه اللقاءات بطول الفنان المالك حسن آل سعيد - الذي كان قد تعرف على جواد، عقب عودته هذا الأخير إلى بغداد في ١٩٦٩، وبعد أن كان الفنان آل سعيد يدرس الفن في معهد مسبار ودرس العلوم الاجتماعية مسبقاً - فبحسب هذه اللقاءات، وبعد التماسين من أبناء المدرس والفنانين وموسيقين، تمكنوا من اعتماد الريتار الموسيقي حيث ينطلق الحديث بيننا من كونه مدعياً لمقتضا الوضع السياسي، واليهم إلى كونه نشاطاً فنياً، أو استعراضاً لمسيرة العمل الفني - والحل أن يكون ياسين كان وقتها، من دون طمأنينة مستتراً ظاهرياً، وأيضاً، انشغرت فيه بصمت معظم مشاهيرها الفنية الشخصية والاجتماعية فجاءت تلك - والتي لم يكن تتسم بالي مسمى - كانت تضم بين جوامعها الرسام والموسيقار والشاعر والفيلسوف والفنانين ورجال الأعمال والصناعاتيين والسياسيين ورجال القانون، وحتى رجال الشارع (١٨)

في هذه الفترة بالذات شد وكادت أكثر مشروعاته تنحصر، أولها الفروع التي صيغت فنية جديدة للفنصبة العربية، مشتقة من جديها الكلاسيكية، والتي في أيام مشروع العدالة في الفن التشكيلي العراقي، الذي أحدث جدلي وانتفاً في الأوساط الفنية العربية لكونه لم يقتصر على تجربة معزولة بل جاء على شكل حركة جماعية وانتفاً، وبمرورها كان ملائكة الفنان حراً ملهم

كان آخر ما أنتج جواد، قبل عودته إلى العراق، مدونة البناء (سنت بارز بالبحر) - وقد ترك لنا في يومياته وصفاً لفكره العدل ومرآة إنسانية، وما أوجت له فكرة مناجاة العمل (الأسطري) في تطبيق التفاصيل الدقيقة الزخرفية الإسلامية العربية بالطبوق، فقد استلهم من هذا الصانع للأفكار فكرياً عشقه القدس لحرته، والارتباط الروحي بها من جهة، ومن جهة أخرى حركة الجسم وتناوبه وتقلبات الوجه، ونجالت الهندسة مدونة الجهد المصنوعة بالعلم، لقد تكاملت لديه الصورة شكلاً ومضموناً، فالتعبير عن ذات الإنسان أمر لا يخلو من تصوير المشهد، وكأنيما يعكس خصوصية العمل الفني، وفي سريره التوصل لرائع العمل يؤكد هذا الاستدلال من كافة الاتجاهات الفنية، فيقول: «إنني بلا شك، قد استلهمت زوايا على ناعمي والطبيعة والاتجاهات الحديثة، بعدة اتجاهات فنية - معاصرة وأوروبية وإيرانية - وهذا شيء طبيعي، ثم يقول: «مجرد إيراني الأسطري مثلاً، والأخر غير متقن (يخضع للثلاث المساهمة) - أو طيف المخطط، وأمر مدمج المخطط كان يوصلني الواقع أكثر» (١٩) وأحد نظره إلى العمل هذا أنه تعبئة إلى اللون العراقي القديم حيث الشخصية الأصلية تبرز على غيرها، والحدث يعكس صراع الإنسان مع القوى، وحيث التعبير الفني يتم على حساب الصيغة الشكلية وأحد إنجازاً كهذا يضعنا على الفنية الرئيسية التي تنتمي إلى الخصوصية الفنية التي كان جواد ينطلق إلى تطبيقها مستقلاً

حين عاد جواد إلى بغداد في نهاية عام ١٩٦٩ كان خامسة الأول كيفية تجسيد أفكاره التي حمل نبراتها معه، فخلال سنوات دراسته في إنجلترا، وأهم يكن قد لقي له من العمر غير سنوات معدودة

والتيها سنوات شهدت من الإقبال الفني شتاً وتحطيطاً وتصويراً، ما أصبح له شأن كبير لا على المستوى الفني فحسب بل على المستوى العربي أيضاً وإذا كنا لا نعرف الكثير عن تجربة جواد سليم في الفن أكثر من إطلاعه الوثيق على أعمال الرواد من فنانين المداينة ومن تلاميذ وأولاده على الملصقات والملصقات الموسيقية، فإذنا نعرف أنه كان يدرس في المعهد في مدرسة سايكو، وكان هنري مور واحداً من أساتذته وكان مور من المعجبين بليون ودي الرافدين، فقد اكتشف مع ليون من المداينين أن فن التصوير القديم كان لم يكن فناً بدائياً أو ساذجاً، بل كان الفنان ينتقل فيه من موقف فكري نضج حياته ويعتقده، فكان الشكل عنده يستجيب للشعائر المضمون فيوجد فوائده القاشية وهو النتيج ذاته الذي سلكه الواسطي في تصوير شخصياته. ولقد ما لبك أن المحدث بعد مئات القرون، ليكن واحداً من الناعمين الثورية الترسية للأصاليين المحدثين، وكان (مور) قد خرج من الحرب بورقة نقية شانه شأن الطبيب من الفنان، الإكتيبر الذين خرجوا من الحرب بدافع قوي لإيجاد فن يحمل خصوصياتهم وقد ظل تأثير (مور) كامناً في نفس جواد، وقد بدأ شيء منه بعد عودته إلى بغداد عندما نعت في الملتقى تنكاه المنشور (الأم) ثم بدأ شيء منه بعد ذلك يظهر سنوات في سنواته الهائلة لشعب العراق (١٩٦٠).

فلا عربة إن لم يكن أول إبداء له بعد عودته إلى العراق أن يؤسس جماعة بغداد للفن الحديث فيعززه ذلك حوله مجموعة من الأصفياء الذين كانوا يتفكرون في تطبيق أعمال غنية تجمع بين المحلية والعالمية برؤية جديدة وأسلوب جديد في الرسم كان الفنان شاكور حسن آل سعيدة قدسها حول جواد كما لو كان سيد المنظر أو تلميذاً لهم الأول في أوائل عام ١٩٥١، وفيه تلا جواد خطياً شتته أراءه ومواقفه في الفن، يدعو فيه إلى إيجاد رأي جديد وآخر يتجاوز التقاليد فيه فهمه السطحي للعمل الفني، ثم أعطيه الفنان شاكور حسن ثلاثة مبان يبرر دوافع هذه الجماعة وأرائهم الفني اتفقوا عليها (١٩٧) وعلى هذا الأسس قامت جماعة بغداد لتشكيل الجناح الثاني من الحركة الفنية العراقية التي سيطرت آنذاك، أما الجناح الأول فقد كان متمثلاً بجماعة الرواد التي كانت قد تأسست في عام ١٩٤٠ برئاسة الفنان فائق حسن، والتي كانت ترى أن تصوير واقع البيئة العراقية الاجتماعية والطبيعية يحمل في جوهره رسالة غنية وهو موقف فني محض، بإياديه موقف جماعة بغداد الذي يرى أن الفن ينبغي له أن ينتقل من التوافق الطائفي وعلى قدر ما دار من خلاف وسجال مع الممارسين، إلا أنها في نظري جماعة من مثاليين هي نهاية الأمر، وكلاماً معاً وضعت أساساً واسعة لتستقل الفن في العراق.

إن هذه القضية الأخيرة من حياة جواد وهذه لم تكن متشابهة الفني الذي بلغ تروته فحسب، بل كانت طيرة شهدت زواجه وثلاثة أطفاله، وبناته أمهاته اللبية، وتبعته زوجته لورنا عن هذه الأمهات في الكتاب الذي صدر مؤخراً بتحرير إسماعيل كنعان، وقد اضطره واقع الحال ذلك إلى رسم صور تسمى ذوق فنانين الأمهات من أجل المعيش، فضلاً عما كان يجره من إبداعات طلت إلى اليوم لساعات حية على جدران الفنية والطائفة، إذنا كان يروح جواد لم يحفظ كما ينبغي، فإن ما سلم منه وهو قليل، وما تم توثيقه من أعماله، وهو ليس كمالاً، قليل بل أن يفت شاعداً على عثرته القصة.

كان جواد قد أوقف العمل بين القنص والتصوير، كل كان يشده من طرفه وتشير يومياته إلى حيرته وإيمانه بصورية الشخصية بالتصوير المساب التمت فضلاً عن ذلك على علاقة جواد بالخطين

عالم الفكر

ومعه التمسيد الشعر جعله ينشط في مجال تصميم الأثاث لداويين الشعراء الممثلين (منهم عيسى مردان وفهد المحمدي)، وكذلك عمل جداريات لصور الأصنام وتصميم اللصقات الجدارية

لقد تميزت أعمال جواد الفنية والتصويرية التي سبقت مشروعه التصميمي بنعيب الحرية، فكانوا يستلهمون مميزات وعناصر فنية إسلامية من أجل تكوين موضوعه. وتتشبه هذه الأعمال إلى أنه كان يستخدم هذه العناصر بأكبر التحليل المشهد وإضافة بقاءه، كالتلال والرحايف الفلكلورية مثلاً كما استخدم رمزاً لها ولآلات لعبة كالقير والأشربة والسنبطة وغيرها من الرموز التي ظلت متواردة في طقوسات العراق المنطوية. وهي عناصر ظلت تليق عليه حتى ظهرت متكاملة في مشروعه نصب الحرية فمن أعماله الفنية الصغيرة المعبرة تعال الأنموذج (١٩٥٦)، ومصغر المصغر السياسي (١٩٥٣)، ولور وفلاحة (نحت بايز ١٩٥٥)، ولور (١٩٥١)

أما أعماله التصويرية التي تلي على فضاء أو بالأحرى الثانية، فهي أعمال قائمة على إظهارها على عناصر محلية وأخرى جعل منها الفنان شيئاً إلى تحقيق أسلوب تصويري بغدادية حديثة مستوحى من التراث في عزمي. ويطلق أعماله هذه برهاناً على طموحه وإبداعه، الوقت ذاته نجد أن جواد وفي هذه الحقبة أيضاً، أجبر مسودته واضحة من الحسب للفتنات معرفة من الرجال والقضاء كل نقاشها بطريقة تختلف بعض الشيء عن الأخرى، **فصورة السيد يوسف التوالت** تختلف عن صورة الشاعرة أيضاً عماري حنيفة. وهذا هو الأثر الذي ظهر به صوراً مزيج الرأسي، أو صورة صديقه طهون المصري. وذلك يرجع إلى ما كان جواد قد توصل إلى إراقة. وهو التوسيع بدلي على الفنان أسلوبه

كان جواد يملك قدرة هائلة على شخص خطوته بآلة التصوير. وإنشغل أدركه على نحو بين في تخطيطاته. السريعة منها والمثالية. فاستخدم المبدأ التي تتكرر عليها هذه الأعمال تشمل في زيادة القضا وإنسيابيه برهانته، فهو الجري بقدر ما هو الرشي في تصديده معالم الشكل والمبدأ لديه يحتل أهمية بارزة نظراً لاهتمامه على أهمية اللون، بل قد يتصالح اللون على حساب الخط كما في لوحة (بغداديات)، أو لوحة (الصحية) (١٩٥٦-١٩٥٣) على التوالي. وقد كتب أعماله ذات النكهة البغدادية الصافية شاعراً على روحاً ما توصل إليه من إقرار بمواجهة الشيء. ولكن هذا لوحاته الثانية على سبيل المثال جاشة (١٩٥٣)، والزهة (١٩٥٦)، ودمياطيين في الفداح (١٩٥٦)، وسجبان بأكثان الرشي (١٩٥٤)، وكيدهم عليهم (١٩٥٧)، برهانته القليلة (١٩٥٨)، تلك الصورة العريضة التي استلظعت أن تجمع في تصويرها بين الفتح الشيعي الحادق، والمناج الرومي المتأمل. في يوم فاضل من صيف بغداد

لما أنجزه جواد من أعمال تضمن ذكر بعضها وهاب الكثير، كان قد توصل إلى بلورة فكره وأسلوبه على النحو الذي جعله يصعد في التطبيق مشروعه الفني الجداري نصب الحرية، ذلك العمل الذي حاز ذكره وألقى جسدته فمخ كلغة المعركة العراقية يصل نصب تكافري انقلاب عام ١٩٥٨، وانطلقت له الحرية في تطوير الأسلوب وجد جواد أن فرصته الأخيرة قد أتت أخيراً لتحقيق مشروعه في مجتمع ذي أصالة الأسلوب، والمضمون الإنساني الضائل. وعلى الرغم مما تضمنه مشروعه نصب من تأثيرات عالمية

تظهر هنا وهناك - إلا أن العمل معجزة يمكن التلاميذ الأساسية التي أرسى عليها جواد أسلوبه الفني والذي حاولت - نشر الإنسان - بيانه في هذه الدراسة

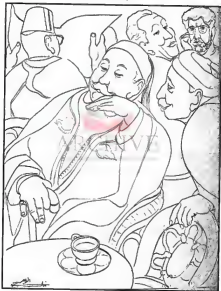
لكن، إقامة جواد في باريس، ومن كان جالساً في الوحدة من عائلته، لشدة حبه حركته لتقرأ طالعها فكانت له مسكونة عمرك طويلاً، مثلاً في صورة في حياته، ولكنه، مستريح في نهاية الأمر أعطها رأيت منسوبة القاتل، فمستبعدة منقول المير

الهوامش

- (١) أستاذة فكر وبكر - العدد الثالث ١٩٦٨ - ترجمة جواد زكريا
- (٢) أنور عزاز، القاتل، هذه القاتل الرصاص، ويصنع سلاح وبكر، ويصنع سلاحه
- (٣) جواد مع جويس حيا - بغداد - كانون الثاني ١٩٩٥
- (٤) وهذا ما ألقاه جواد في المصمم الأستاذ جويس المصري
- (٥) جواد مع جويس حيا
- (٦) من رسائل جواد إلى جويس حيا - ١٩٩٦ - شياطين ١٩٩٥
- (٧) المصمم السابق
- (٨) جواد مع جويس حيا
- (٩) يوم أذكر هذه الطريقة في كتاب جواد سليم والمصمم المصرية - ص ٩٩ - جواد إبراهيم حيا مع بعض الاختلاف
- (١٠) جواد مع جويس المصري - ص ١٠٠ (١٩٩٥) في جواد
- (١١) جواد سليم ويصنع الشرق - ص ٩١
- (١٢) جواد مع جويس المصري - ص ١٠٠ - جواد
- (١٣) جواد سليم ويصنع المصرية - ص ٩٠
- (١٤) جواد مع جويس المصري - ص ١٠٠ - جواد
- (١٥) جواد مع جويس المصري - ص ٩٠
- (١٦) جواد مع جويس المصري - ص ٩٠
- (١٧) جواد مع جويس المصري - ص ٩٠
- (١٨) جواد مع جويس المصري - ص ٩٠
- (١٩) جواد مع جويس المصري - ص ٩٠
- (٢٠) جواد مع جويس المصري - ص ٩٠
- (٢١) جواد مع جويس المصري - ص ٩٠
- (٢٢) جواد مع جويس المصري - ص ٩٠
- (٢٣) جواد مع جويس المصري - ص ٩٠
- (٢٤) جواد مع جويس المصري - ص ٩٠
- (٢٥) جواد مع جويس المصري - ص ٩٠
- (٢٦) جواد مع جويس المصري - ص ٩٠
- (٢٧) جواد مع جويس المصري - ص ٩٠
- (٢٨) جواد مع جويس المصري - ص ٩٠
- (٢٩) جواد مع جويس المصري - ص ٩٠
- (٣٠) جواد مع جويس المصري - ص ٩٠
- (٣١) جواد مع جويس المصري - ص ٩٠
- (٣٢) جواد مع جويس المصري - ص ٩٠
- (٣٣) جواد مع جويس المصري - ص ٩٠
- (٣٤) جواد مع جويس المصري - ص ٩٠
- (٣٥) جواد مع جويس المصري - ص ٩٠
- (٣٦) جواد مع جويس المصري - ص ٩٠
- (٣٧) جواد مع جويس المصري - ص ٩٠
- (٣٨) جواد مع جويس المصري - ص ٩٠
- (٣٩) جواد مع جويس المصري - ص ٩٠
- (٤٠) جواد مع جويس المصري - ص ٩٠
- (٤١) جواد مع جويس المصري - ص ٩٠
- (٤٢) جواد مع جويس المصري - ص ٩٠
- (٤٣) جواد مع جويس المصري - ص ٩٠
- (٤٤) جواد مع جويس المصري - ص ٩٠
- (٤٥) جواد مع جويس المصري - ص ٩٠
- (٤٦) جواد مع جويس المصري - ص ٩٠
- (٤٧) جواد مع جويس المصري - ص ٩٠
- (٤٨) جواد مع جويس المصري - ص ٩٠
- (٤٩) جواد مع جويس المصري - ص ٩٠
- (٥٠) جواد مع جويس المصري - ص ٩٠
- (٥١) جواد مع جويس المصري - ص ٩٠
- (٥٢) جواد مع جويس المصري - ص ٩٠
- (٥٣) جواد مع جويس المصري - ص ٩٠
- (٥٤) جواد مع جويس المصري - ص ٩٠
- (٥٥) جواد مع جويس المصري - ص ٩٠
- (٥٦) جواد مع جويس المصري - ص ٩٠
- (٥٧) جواد مع جويس المصري - ص ٩٠
- (٥٨) جواد مع جويس المصري - ص ٩٠
- (٥٩) جواد مع جويس المصري - ص ٩٠
- (٦٠) جواد مع جويس المصري - ص ٩٠
- (٦١) جواد مع جويس المصري - ص ٩٠
- (٦٢) جواد مع جويس المصري - ص ٩٠
- (٦٣) جواد مع جويس المصري - ص ٩٠
- (٦٤) جواد مع جويس المصري - ص ٩٠
- (٦٥) جواد مع جويس المصري - ص ٩٠
- (٦٦) جواد مع جويس المصري - ص ٩٠
- (٦٧) جواد مع جويس المصري - ص ٩٠
- (٦٨) جواد مع جويس المصري - ص ٩٠
- (٦٩) جواد مع جويس المصري - ص ٩٠
- (٧٠) جواد مع جويس المصري - ص ٩٠
- (٧١) جواد مع جويس المصري - ص ٩٠
- (٧٢) جواد مع جويس المصري - ص ٩٠
- (٧٣) جواد مع جويس المصري - ص ٩٠
- (٧٤) جواد مع جويس المصري - ص ٩٠
- (٧٥) جواد مع جويس المصري - ص ٩٠
- (٧٦) جواد مع جويس المصري - ص ٩٠
- (٧٧) جواد مع جويس المصري - ص ٩٠
- (٧٨) جواد مع جويس المصري - ص ٩٠
- (٧٩) جواد مع جويس المصري - ص ٩٠
- (٨٠) جواد مع جويس المصري - ص ٩٠
- (٨١) جواد مع جويس المصري - ص ٩٠
- (٨٢) جواد مع جويس المصري - ص ٩٠
- (٨٣) جواد مع جويس المصري - ص ٩٠
- (٨٤) جواد مع جويس المصري - ص ٩٠
- (٨٥) جواد مع جويس المصري - ص ٩٠
- (٨٦) جواد مع جويس المصري - ص ٩٠
- (٨٧) جواد مع جويس المصري - ص ٩٠
- (٨٨) جواد مع جويس المصري - ص ٩٠
- (٨٩) جواد مع جويس المصري - ص ٩٠
- (٩٠) جواد مع جويس المصري - ص ٩٠
- (٩١) جواد مع جويس المصري - ص ٩٠
- (٩٢) جواد مع جويس المصري - ص ٩٠
- (٩٣) جواد مع جويس المصري - ص ٩٠
- (٩٤) جواد مع جويس المصري - ص ٩٠
- (٩٥) جواد مع جويس المصري - ص ٩٠
- (٩٦) جواد مع جويس المصري - ص ٩٠
- (٩٧) جواد مع جويس المصري - ص ٩٠
- (٩٨) جواد مع جويس المصري - ص ٩٠
- (٩٩) جواد مع جويس المصري - ص ٩٠
- (١٠٠) جواد مع جويس المصري - ص ٩٠

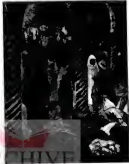
ملحق اللوحات

(١) ملامح الحركة التشكيلية



نوحه (١)

لوحة (٢) ▶



◀ لوحة (٣)



لوحة (٤٥) ▲



لوحة (٦٩)



لوحة (١٥١)

نوعه (٧)



نوعه (٨)





▲ لوحة (١٠)



▲ لوحة (١١)



▲ لوحة (١٢)



▲ لوحة (١٥٣)

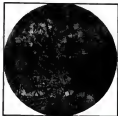


▲ لوحة (١٥٢)

▼ لوحة (١٥٤)



▲ لوحة (١٥٥)



▲ لوحة (١٧)



▶ لوحة (١٦)

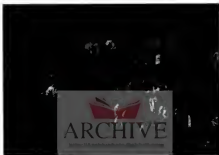
▼ لوحة (١٨)



▲ لوحة (١٩)



(٢) الرومانسية، والاستشراق الفني، والتصرف في «مصر»
النصف الأول من القرن التاسع عشر



لوحة (٢٠) ▲



لوحة (٢١)





لوحة (١٢) ▼

▲ لوحة (١٣)





▲ لوحة (١٦)

لوحة (٢٥)



لوحة (٢٦)





لوحة (٢٧) ▲

لوحة (٢٨) ▼

ARCHIVE





لوحة (٢٩) ▲



لوحة (٣٠) ▲

(٢١) تماثيل في (منايا) عصر النحاس



لوحة (٢٢) ▲

لوحة (٢٣) ◀

لوحة (٢٤) ▼





▲ لوحة (١٢٦)



▲ لوحة (١٢٧)



▲ لوحة (١٢٨)

▶ لوحة (١٢٩)



لوحة (٣٩) ▼



لوحة (٣٨) ▲



لوحة (٤٠) ▲



لوحة (٤٦) ▲



لوحة (٤٧) ▲

لوحة (٤٨) ▼





لوحة (٤٥) ▼

▲ لوحة (٤٤)



(٤) يحيى التركي رائد الرسم التونسي



(٤٣) يحيى



نوحه (٤٧)

نوحه (A)



آفاق نقدية

● مناقش كل قضية كيميائية والإنسان

في اللغة العربية ARCH

● الهنوية في الساعات

● مقارنة تاريخية لعلامات الترقيم

مداخل تنمية التجديد والإبداع في الثقافة المصرية

د. ثروت فتحى خليل

ARCHIVE

تمهيد

الثقافة والإبداع

١ - الثقافة

تحتل كلمة الثقافة مكانة بارزة ضمن صدارة الاهتمام في الحياة الحاضرة، ولعل فكرة لم تحظ إلى اليوم بمثل ما تحظى به الثقافة من ذبوع ولا سيما منذ أن وجدت فكرة «الثقافة» التي ظلت خلال عمر طويل تعد شيئاً فردياً الفزعة وأرسطوياً، وجدت نفسها وجهاً لوجه أمام ظاهرات جديدة هي ظاهرات الجمهور والتقنيات المسماة (جماهيرية) لأنها تحدث في الجماهير تأثيراً جسيماً.

• كلية التربية النوعية بالقليوبية - جامعة القليوبية

لقد أصبح الحديث عن الثقافة الشغل الشاغل للناس في كل مكان وعلى أي مستوى. ويؤكد هذا الاعتماد بالثقافة قيمتها وأهميتها وضرورةها للتحول، كما يساعد على تكوين رأي عام حولها بإدراجها في برامج وزارتها. إن المناقش حول الثقافة أصبح مسألة أساسية تقفل الإنسان المعاصر إزاء عالم يتغير تغيراً شاملاً وكلياً. وحتى الآن لا يوجد اتفاق حول مفهوم واحد للثقافة، ويواجه الباحث صعوبات عديدة عندما يسعى إلى جمع الكلمة حول مفهوم يتغير إيمارته، وخاصة إن الثقافة تتسع المجال، فمما لما يمكن أن طارئة بها في الماضي، بحسب البلدان والأفراد. وكما لا نستطيع الإجابة عن معنى الثقافة، فإننا نسأل في الوقت ذاته: «لماذا وكيف؟»^(١)

إن الثقافة ذاتها في حالة تغير مطاوع، جذري، وهي تعطي بالتشاور التمثيل له في الماضي، كما أن اللفظ يشير في كل حال معناه المستعمل بصيغة التكرار أو التعريف، ومواء، المستعمل في صيغة المفرد أو الجمع للدلالة على شخص أو مجتمع أو... ومواء دل على سبل الاكتساب أو التمهيد أو التهيئة للخطوة

كما يختلف مفهوم «الثقافة» باختلاف السياقات التاريخية والجغرافية والفكرية التي تعرف من خلاله، كما أنها تتطور وتلتزم مكان قدم طيرا على حياة الإنسان لتصبح جزءاً منها، بما يؤدي إلى تغير في الحياة ومن ثم يؤدي إلى تغير في الثقافة

وعلى الصعيد الدولي يحتل المعنى حيزاً مهماً في بعض الأنظار، إذ أصبحت «الثقافة» موضوع شعائر دولي، في حين أن «المتغيرات» أصبحت موضوع مناقشة ودراسة الاختلاف حول الثقافة أصبحت القويمة، وإذا كان مفهوم «الثقافة» قد امتلأ من أشكال المتصور، فهو يشير إلى اختلاف على القوام

ومن المشكلات أيضاً في تعريف «الثقافة» «المفاهيم المتكاثرة» وهي لا تشمل سوى جزء جزئي وناقص من جوانب الثقافة، وأما يعرف هؤلاء «بالاصطفاء الزائفين» ويستخدمون^(٢)

١ - المعرفة

٢ - المعلومات

٣ - سعة الاطلاع

٤ - التعليم

٥ - التربية

٦ - التكوين

أما المعرفة فتدل على المعلومات والتجربة، وقد تقتصر على مجال فكري واحد، والمعرفة (بالعلم العام) هذا تدل على فنية كمية لا كمية أي حزن الفكر والوجدان والافتكار والوجود (الثقافة) ما لم يسبقها تفكير يرمي إلى استخلاص جوهرها ومعناها

ويشارف مفهوم «المعلومات» من المعرفة اقتراناً كبيراً، ويحمل المفهوم أكثر شجراً، ولا يستلزم إلا صيغة الجمع

عالم الفكر

وتعني سعة الإطلاع التخصص المعرفة أو المعلومات في فرع معين أدبي، أو ينتمي إلى العلوم الإنسانية، وهي أمر اختياري شجعي الثقافة

أما التعليم فيمثل الخدمة التطبيقية للثقافة، وله سعة إقليمية، وينقسم التعليم بالمعروف، وهو سجل التخصص، وروحية العلوم، وهو إلهي وضروري الثقافة، ويساعد الإنسان على تحقيق ذاته في العبادة، ويعطيه ما لا يستطيع الوصول إليه بمفرده، ويستلزم التعليم معلمين وأدوات وكثداً وإبتكارات ووسائل تعليمية، وهو أدلة من أدوات الثقافة وضرورة لها

أما التربية فوسيلة للتعليم، ولا تنحصر فيها، وهي تهدف إلى تقديم العلوم وطرح الإنسان تكويناً شاملاً وتشمل التربية الدينية والأخلاقية والدينية والاجتماعية والعلمية والفنية، والتربية رمز السلوك المختصر للفرد، ووسيلة أساسية لنقل الثقافة، وتزيد تأثير على الثقافة.

ويهدف الفكر إلى منح أو تزويد الإنسان بما يهويه، وما يهجر التعليم والتربية عن إيمانه، وهو ترتيب العلوم، وإتقانها تطبيقاً، وتطبيقاً، حتى أن يستخلص بالتكرار أفضل ما يطرح عليه.

إن ما سجل (المعرفة، والمعلومات، وسعة الإطلاع، والتعليم، والتربية، والفكر) ليست سوى مسميات للثقافة أو إعداد لها، وهي تمثل شروطاً لا تنفك عنها الثقافة، ولكنها ليست بالشروط الكلية أو الوحيدة

لا بد إذن من مراح تدل على بساطة الإشكال على أنه: مع طريقة، وإتقان، والتفاني له ثلاثة معطيات هي الحرية والفيل، والوراثة الاجتماعية، والبيئة، وهي حتمية الثقافة، وليدة في الحياة اليومية⁽³⁾.

وهذا يلي مفاول على: من التمييز معطيات نتائج الثقافي

ما إن يزعم السلطة السياسية أنها توجبه الفكرين الثقافي أو ترفضه، حتى ولو لم تستهدف السيطرة على العقول سيطرة عامة باسم الجماهير والصلحة الاجتماعية العليا، أو حتى باسم المصلحة العامة وحدها، وذلك من جراء تأثير مطلق أو إلهام بالوصول، حتى لتعرض جميع أقطاعات الإنسان أو إنكاداته في متابعة نمو إلى أن تصاب بنظر جسيم، وكيف تستطيع الثقافة المتخصصة في جو الانضباط أن تجد الشروط الملائمة لها

إن الحرية والثقافة للتمييز عن سائر حقوق الإنسان، بأنهما تتلازمان أعظم التلازم، وإن كلا منهما تنطوي على الإختلاف، وعلى إمكان الرغص، والحرية والثقافة ككاشفاً لا لوقاين الضالعين سواء في السياسة، أو في الدين أو الاقتصاد، وعلى هذا فإن الفكر العربي يختلف استنتاجاً أساسياً عن الأفكار الغربية، سيما كان شاملاً، لأن فرض الشروط في النظام الرسمي المبرر، والقائم على الإحلال التجاري، لم يمنع الاستهلاك، ليس بأقل خطراً من النزعة السلطوية الاشتراكية

وبين دعوى الطرفين القاصدين لا بد من وجود غريب ثالث يترتب عليه أن يلوح لكل طرف، ولكل الناس، أن يتفكروا بأفضل ما تتيح لهم إمكاناتهم، وأن التأثير السياسي بأقل معالحة سيقتصر على تيسير سجل وصول أكثر عدد ممكن من الناس إلى الثقافة

ولكن مطلب التجهيز مطلب موار ينطوي - وبخاصة بالنسبة للإنسان اليوم - بأهمية مساوقة إن إحصان اليوم ككل يمتص القويديات المبنية إلى مزيد من استغنيائه القسوة المستمرة في بعض شروط الحياة العمالية والريفية والصربية. أو شروط الكسب العرة. ويانتظر المستقبل التوحد التام مع ما يحدث بطريقة يلائل بها. يظل الدافع اليومي المائل في حقدان الوقت أمرا حطية مستغرا. إنه يمنع في أيامنا الحاضرة، نظرا لحداد الوقت الثقافي والفكر الثقافي. الإنسان المسجون المظلم والمطروح به من كل جانب، من أن يتفك نفسه كما كان يجب، حتى لو أنه شعر بالحاجة لذلك.

وبهذا المعنى فإن الثقافة وأوقات الفراغ مفهومان متلازمان يشعرا يتأخرهما الإنسان على اختلاف مستويات تعليمه وثقافته

ومن الخطي أن الفرواق لها تأثير مدمر على الصعيد الثقافي⁽¹⁾ هناك ثقافة حية حيوية تلجج محال للثقافة الممكنة، ملكات شوه وعلى موجدات متطابقة. ومن هذه الثقافات الطبيعية، وعلى رأسها، الذكاء إلى جانب الصحة والقانونية المدنية والحكم والإرادة والذاكرة والمسجبة والخص الانتظامي والتفصيل والجماسمية والخص المدع والفسي. وهي توجد لدى الطفل ولدى الراشد في العدم الاقتصادي من إمكاناتهم. أما حالات السوء الثقافي من العدم هي من أرقب فئتها حالات استقلالية. ولأن الكائن المعزوم من كثير من هذه أنواعه، ولا سيما الذكاء، الذي هو الاختصاص بملكات الانتباه، على من العصور أن يتفك، وذلك طوال حياته كلها.

وبالإضافة إلى ما سبق، هناك تأثير بلقاء المرء إلى حد كبير من الخارج. وعلى الرغم من ذلك فإن دوره الأساسي، وهذا ما يطلق عليه الفرواق الاجتماعية، سمة الوسيط التي ترجع إلى المولد، خاصة إذا ما نظرنا إلى الثقافة ليس فقط كمجرد جملة من المعلومات أو المعارف، بل كطراز من طراز العيش والصلوات. فإن مسألة الفرواق الاجتماعية، التي هي مسألة نقل الثقافة، مسألة أساسية. ومن أهم هذه الفرواق الاجتماعية: اللغة والأسرة والطفة والدين.

إن الفرواق الاجتماعية لا توافر. وبهذا كل البيئة الثقافية. فلهذا أن البيئة الطبيعية دورا أساسيا بالتجهيزات التي تظهر من جراء التلوذ والأضرار على اختلاف أنواعها. والسؤال أن الوسيط المعرفي السياسي بدوره مؤثر في الإطار الفسيق إلى الإطار الأوسع. ومن القدرة أو التي إلى المحافظة. ثم إلى الأمة، ومن يرثها إلى العالم.

نفس إلى ذلك المؤسسات السياسية. وعمل المؤسسات الإدارية المحلية والإقليمية وغيرها. كل ذلك يبرز توجه خاص منح البيئة أبعادها السياسية والاقتصادية. فلا تقتصر على الأبعاد الطبيعية.

من الصعب أن نأتي بتعريف واحد للثقافة. والثقافة ذاتها مفهوم مجرد. أمسي اليوم معقدا ومتعدد الدلالة. ولكن لا بد من محاولة تقديم بعض مفاهيم الثقافة، لنذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

- الصنعة الإنسانية المتصلة إلى الطبيعة بدءا بتجوير صلاتها وإخلائها وتبنيها⁽²⁾

عالم الفكر

- انكياب الإنسان مصورة منهجية على قضية مفاتيح نظريا دراسة الآداب والعلوم والفنون، وكذلك والأخلاق والتفكير⁽¹⁾

- نتيجة ما حصلته الإنسان في حياته من معارف، وما حظته لنفسه من إبداعات، وهي تلك الترجمة الصادقة لاعتقاداته وقيمته وضميره التي يأمن بها، والروايات والأساطير التي تكون وجدانه، وهي الصورة الظاهر القوي والفلسفي والوجداني والمادي لأسلوب الحياة⁽²⁾

- مجموعة مكتسبة من المصالحات والصفات لعدد للإنسان نراها مشبورا من السلوك يلزم على مجموعها من القيم والثلل والتأديب يؤثرها ويصعد بها ويحرص عليها، وهذه الصفات تتوفر لديه على مر العصور والأجيال نتيجة لتطور عضوي وخطي وفلسفي واجتماعي والثقافة تصوغ حياتها، وتحدد اقتصادها وترسم مستقبلها، تلك ألبها حياة، ولا يمكن أن تصور انشغالها هنا⁽³⁾

- المبدأ الحيوي الذي مكن كل إنسان، وكل شعب أن يستعين بغيره وإطعامه وتكاثره وحسنه لطرف عالم مليء بالتحديات والاكتشاف والابتكار، تتعاضد دائما وأبدا إلى العمل والخدمة والسلام⁽⁴⁾

- تميز الإنسان عن غيره، وهي قدراته على استيعاب الرغبات وإعطائها من المعاني ولتحويلها من الرموز ما ليس بها⁽⁵⁾

والثقافة مفهوم يعبر مستوحى من لغة التفكير الفلسفي عند أرسطو، ويعبر عن النقاش والاختلاف وليس مجرد فكرة أو نشاط فكري على نمط بل كمنهج يربط بين الحياة

والثقافة ما هو ضروري ليرى عمل الإنسان بهذا المعنى، أي إنقاذ الإنسان من الضيق في مجتمع يزداد تعسفا وثقافة ومنهجا⁽⁶⁾

وعلى الصعيد الاجتماعي والثقافة هي جملة التوجه الفكرية والأخلاقية والقيمية والمذاهب القيمية وأساليب الحياة التي تتميز بمسارها من التطورات⁽⁷⁾

فيري، و مراد، وفيه أن الثقافة هي أصلها رؤية مستقبلية تشد تغيير الواقع، ويمكن أن يقال عن هذه الرؤية إنها أيديولوجية، والأيديولوجيا تمثل قيم مطروحة في المستقبل، وعندما يتمثل في الواقع يصبح ثقافة، وإن الثقافة هي المرحح الأيديولوجية، وفي الوقت نفسه نهاية الأيديولوجيا وأبدا تغير الثقافة أمر آت، من أجل ابتداء أيديولوجية جديدة، ومن هذه الرؤية، يمكن القول إن الثقافة تلعب بين أيديولوجيتين⁽⁸⁾

وأبدا نشأة علاقة جدلية بين الإبداع والأيديولوجيا والثقافة، وإذا انتقلت هذه العلاقة الجدلية منجرت الثقافة، وإذا منجرت الثقافة تنطقت، أي توحدت أنها مائلة للثقافة المطلقة، ومن ثم تدخل في صراع مع الثقافات الأخرى، من أجل إيمانها، أما إذا لم تتحد، فإنها تدخل في حوار مع الثقافات الأخرى، لأن عدم المطلقة يعني نسبية الثقافة، وهذه النسبية تلمس إلى التسامح⁽⁹⁾، والتسامح شرط للحوار، وهذا الشرط ضروري، وإن لم يكن كافيا، إذ هو في حاجة إلى مجتمع عظيماني، يكون تعدد الآراء فيه أمرا مطروحا

٢ - الإبداع

مفهوم الإبداع مفهوم واسع وشامل ومعقد. إنه يمتد من الاختراعات والتكنولوجيا العلمية عبر الابتكارات والإبداعات الفنية والأدبية، وإلى التجمعات الأصلية على مستوى السلوك والعلاقات الإنسانية^{١٢٢}. والإبداع في أساسه عملية، أو نشاط إنساني ينقسم داخليا، والتوفيق في مجال معين، نحو هدف معين يتم تمييزه، إلى أهداف أخرى أكثر عمقا وواقعا وأصالة.

ونطلق تعريفات طعنا، النفس عموما على اعتبار الإبداع حالة متميزة من النشاط الإنساني، يترتب عليها إنتاج جديد ينقسم بالجمدة والأصالة والطرافة والمفاجأة التقنية، كما أن الصداقة التي يوجه إليها هذا الإنتاج تعيد إلى دوره على أنه مدفع وحيد^{١٢٣}.

ومن الصعب أن يتم الاتفاق على تعريف محدد ومطلق لهذه الإبداع، خاصة أن بعض التعريفات تؤكد على أبعاد مختلفة، فثارة يعرف الإبداع على أنه استحداث أو فكرة على إنتاج شيء ما جديد وذو قيمة وثارة أخرى يعرف بأنه عملية بالتحقق من خلاقية الإنتاج الإبداعي، أو أنه حل جديد لمشكلة ما، ويعرف الإبداع أيضا بأنه نشاط أو عملية تقوم إلى إنتاج بتصفية وإحياء الأصالة والقيمة من أجل المجتمع

والتفكير المدع كشكل أو السلوك يظهر في حل المشكلات، ويعتبر حل المشكلات إبداعا إذا ما حصل توافقا مع واحد أو أكثر من الشروط التالية^{١٢٤}:

١ - أن يمثل إنتاج التفكير قيمة جديدة أو الفهم

٢ - التفكير الابتكاري، أي التفكير الذي يغير أو يتحدى الأفكار المتروكة مسبقا

٣ - التفكير الذي يتبنى الدافعية والقادرة والاستمرارية العالية، التي تظهر على مسار العمل بشكل مطلق أو مستمر، والذي تمكن فيه القدرة العالية لتطبيق أمر ما

والمعيار الرئيسي لمفهوم الإبداع هو أن يكون النتاج فيه جديدا أو أصيلا، ولذا قيمة للمجتمع في الوقت ذاته.

ويمكن للإنتاج الإبداعي أن يظهر بالشكل متعددة ومتنوعة، وذلك وفق وظيفة هذا النشاط أو ذاته. وذلك طبيعة ودرجته ومستواه في الأصالة والقيمة أو الفائدة التي يضيفها للمجتمع

ويتميز النوع في النتاج الإبداعي في مستويين

١ - النتاج الملموس الواقعي المتمثل نسبيا عن مددته مثل العمل الأدبي أو لوحة الفنية

٢ - النتاج الذي لا يتصل من مددته بل يتصل به مباشرة مثل إبداع الممثل الذي يلعب دور ما وفنان أوركسترا أو رائدة باليه

وتوجد أنواع من الإبداع مفر ما تشتمل عليه الطبيعة الإنسانية من خصائص جسمانية ونفسية وعقلية وانفعالية، فالإبداع الطبيعي يختلف عن الإبداع الفني، ويختلف الإبداع في المجال الواحد، حيث تميز أنواع والأنماط المختلفة للإبداع وفقا لمرح العظم أو نوع الفن. وفي الوقت ذاته يمكن للفرد أن يكون

بعداً في مجال، لكنه في مجالات أخرى يظهر التزاماً ومجازاة ودافعية بسيطة وثقة اعتمادية ويعتبر الإبداع مصدر إنسانية الإنسان، والدعامة التي يقف عليها يواجه الطبيعة والكون والبيئة التي تضاعفت مشكلاتها من أطوارها البدائية إلى طورها الحديث آلاف الزوايا، فالمخيلة تنحني إلى مزيد من التعقيد والكتابة ولا سبيل إلى مواجهتها إلا بالاعتماد على قدرات الإبداع لدى الإنسان وأصبح من المطلق عليه إلى حد كبير الآن بين المفكرين أن الفروق بين الأمم القديسة والأمم الشقيقة أو الثانية هي فروق في مدى امتلاك هذه الأمم، أو عدم امتلاكها للعقل المبدع، فقد أصبح الإبداع هو لبنة العنصر في الإصرار مقدّم شعب من الشعوب، أو شعوب شعب آخر يورثونه عند هجرية التماثل واليهول والإبداع شكل راق للنشاط الإنساني، وقد ازداد الطلب أكثر فأكثر على النشاط الإبداعي الخلاق، خاصة وأن التقدم العلمي لا يمكن تطبيقه من دون تطوير قدرات البعده عند الإنسان، كما أن تعقد المنتج المعاصر يتطلب بعداً كبيراً من التخصصين الجديرين بحل المشكلات التي تتطلب روح الإبداع، وأيضاً هناك اعتماد كبير للكوادر تعكس التوافق المبدع التي تسلك أفكارها الجديدة فبعده الاقتصادية صاعدة

وإذا كانت مشكلاتنا الحالية مشكلات جديدة في بعض عناصرها، وفي درجة تعقدها والخاصة، فلا يمكن التجزؤ، في التعامل معها إلى الجانب العامية التي سبق الاعتماد عليها، ولا بد إذن من ابتكار حلول جديدة، واستمارة القدرات الإبداعية للإنسان والكتابة سدا

وإذا كان الإبداع هو قدرة العقل على تكوين علاقات جديدة من أجل تغيير الواقع، وتأسيساً على ذلك فإن العقل لا يبدأ من الواقع، من حيث هي، ولكن من حيث علاقته بالواقع الأخرى، ومن حيث علاقتها بالعقل نفسه^(١٨)

وطالما أن ماهية الإنسان تكمن في تغيير الواقع، فيمكن تعريف العقل بأنه ملكة التحويل العلمي التجاوز وهذا التعريف يكشف عن علاقة أساسية بين العقل والإبداع إلى الحد الذي يمكن فيه القول إن العقل مدع بطبيعته، ومعنى هذا أن المهمة التي يطلع فيها العقل عن الإبداع أن يكثر خلافاً^(١٩).

مشكلة البحث

كانت مصر بين الأمم يابنة مبدعة، منحت البشرية أول (شكراً) للتوحيد في التاريخ، واستمت البشرية أول (مؤذج) إنساني في بناء الجمعية والتقدم هذا النموذج وبذلك الفكرية من ثمرات الخيال الخلاق، والعقل البديع، والقلب الشاهر إن مصر كانت البذرة التي في كل التاريخ البشري، ومن الواضح أن هذه الأمة المبدعة عاصرت في العهود الأخيرة إلى نهوض إبداعي، وجود ثقافي لا يلبق بتاريخها الإبداعي الطالدة، ولا يتواءم مع حجم وجودها وقوتها في العالم، نعم لقد أخذ الإبداع المصري يتراجع، وأخذت الثقافة المصرية تبعد وتتخلف من طاقاتها هذا العصر الراهن

وهذا التدهور الإبداعي والتراجع الثقافي له أسباب عديدة بعضها ينصل بالوضع الأسرى والتعليم

والإعلام، ومحصيها الآخر يتصل بالوضع الثقافي وأنها، وقد أدت هذه الأوضاع إلى تلبس الطوائف الفكرية ألياً، معصر، التي لا تعد في مؤسسات النهضة الاجتماعية، ومؤسسات التربية، وأجهزة الإعلام والثقافة، ما يعمل على تضييق هذه العلاقات إلى أقصى مدى ممكن، وإلى تغيير الطائفة والإبداع فيها، بل كثيراً ما تصل هذه المؤسسات على إحصائها وروادها منكرًا

ويكتشف الواقع الذي يعيشه موضوع عن تراجع الإبداع في حياتنا، ويظهر لولادة المشكلات التي تعاني منها وتراكمها، وعصر العمل التعليمي من التغلب عليها، كما يكشف عن كثير من الحقائق الاجتماعية التي تعوق انطلاق التفكير الإبداعي لدينا، ويوضح كافة الجوانب، بصورة لا تدع مجالاً إلى الشك في كونها أصبحت تبدأ شديد الوطأة على حاضر الفكر الإبداعي ومستقبله، ومن ثم أصبحت شديدة التهديد لا الفكر وحده، ولكن الحياة بصفة، هذا، المصريون كمجتمع لا تعرفه، من خلال أسلوبه الخاص في التوافق مع عالم يفرض التطور (٢٠) ومن ثم أصبح ضرورية تنمية التفكير والإبداع في الثقافة المصرية لمواجهة المشكلات التي تتعاظم وتزداد كثافتها يوماً بعد يوم، ولواجهة المشكلات الحديثة غير المسبوقة التي تفرض الحل على مريد من التطوير في المجتمع ومنتجاتها وشبكة العلاقات التي تحكم هذه المجتمعات، والتي تتميز بخصائصها وقدرتها من خلال عملية لا تتوقف أبداً، والتكيف إلى الحقائق بما لا يمكن من إنقاذ مهارات التفكير والإبداع، وهو الأمر الذي ما زالت تتعثر بوجه

وتطرح مشكلة البحث كالتالي:

١ - ما التغييرات التي حدثت للأسيرة المصرية في تطوير الثقافة المصرية، والتي أدت إلى تراجع دورها في تنمية أبنائها وثقافة إبداعهم؟

٢ - ما أبرز ملامح الواقع التعليمي المصري الراهن، وتأثيره على دور التعليم في تنمية الإبداع؟

٣ - ما أبرز ملامح الواقع الإعلامي المصري الراهن، وتأثيره على دور الإعلام في تنمية التفكير والإبداع في الثقافة المصرية؟

٤ - ما أبرز مظاهر أزمة الثقافة المصرية؟

٥ - ما أسباب أزمة الثقافة المصرية؟

٦ - كيف يمكن تنمية التفكير والإبداع في الثقافة المصرية من خلال الأسيرة والتعليم والإعلام والثقافة؟

أهمية البحث وأسباب اختيار موضوعه

١ - تخلق تنمية التفكير والإبداع في الثقافة التطوير المجتمعي، وتحتل بولك المعصر، ويتعاين المشكلات والصعاب التي تواجهه، كما تخلق إرادة شعبية للتغيير الفاعل، ويسهم في تطوير ثقافة الشعب والقضاء تدريجياً على القيم والافتقار الفاضلة للفرد، ولزوي إلى تنمية القوى الذاتية وعبرها

عالم الفكر

على العمل المنتج، والالتصاف الثاني، والتمكك في معدلات الاستهلاك، وزيادة الإنتاج لتطبيق مزيد من التنمية

٢ - يتناول الممارس الحقيقي لغير الأمية، وتضمن الرؤية العلمية في مواجهة المشكلات الراعنة والتحديات المستقبلية

٣ - تعمل على إشاعة المناخ الديمقراطي الذي يثقل الرأي والرأي الآخر، دون مصداقية أو واقع أو اعتداد.

٤ - تساعد في القضاء على السلوكيات الخاطئة التي تعمل دون تقصير

٥ - تهيئ المناخ للإنسان لكي يمدح ثقافة وصلا ويحيا جديدا، جذيرة وإحراز تقدم خطفي ملموس في كافة مجالات الحياة، بما ينعكس على المجتمع، فلهذا مكانه اللائق به بين سائر المجتمعات المتقدمة.

أهداف البحث

١ - كشف أسرار فرائع الإبداع في الثقافة المصرية

٢ - التأكيد على أهمية تنمية العديد والإبداع في الثقافة المصرية

٣ - توضيح كيفية تنمية العديد والإبداع في الثقافة المصرية

٤ - بيان أثر تنمية العديد والإبداع في الثقافة المصرية على تحقيق التنمية الشاملة للمجتمع

مصطلحات البحث

يمتدح القباحة التعريف الإجمالي للإبداع، «الوحدة المتكاملة لصورة العوامل الذاتية والموضوعية التي تقود إلى تحقيق إنتاج أصيل، وهي قيمة من قبل الفرد أو الجماعة، ويستلزم أن الإبداع حصرا غير العشوائي أو العملية التي تقود إلى إنتاج ينصف الملمدة والاصالة والقيمة من أجل المجتمع، أما الإبداع بمعناه العام فهو إيجاد حلول جديدة للأفكار والمشكلات، إذا ما تم التوصل إليها بطريقة مستقلة حتى لو كانت غير جديدة على العلم والمجتمع».

منهج البحث وأدواته

يلتزم البحث إلى المنهج الوصفي، ويستخدم منهج المسح الذي يعبر واحدة من المناهج الأساسية في المنهج الوصفي، حيث يقدم دراسة الظروف الثقافية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية في مجتمع معين، بغرض فهم جميع الحقائق واستخلاص النتائج اللازمة لحل مشاكل هذا المجتمع

ويعتمد على تصنيف الحقائق والبيانات المالية عن موقف معين، وذلك من خلال عدد كبير نسبيا من الحالات في وقت معين أيضا، ويستخدم منهج المسح القاحل في اكتشاف علاقات معينة بين مختلف الظواهر التي لا يستطيع الوصول إليها من دون المسح^[٣١].

ويستلزم بالثقافة الشخصية كإفراد الصبح للطلومات. وتعتبر الثقافة الشخصية واحدة من أكثر الوسائل المتبعة في الحصول على البيانات والطلومات الضرورية، وتتلخص تلك وتعارف المستجوب وتخطية بمعدلاً المتألفة بالكلية. وهذه التخطية يتضمن قائمة بالأسئلة التي يوجهها الباحث، ويجب أن تكون الأسئلة واضحة وبمفصلة ومن مزايا الثقافة أنها تزيدها بمطلومات تكمل طريقة آخر للجمع البيانات⁽¹⁷⁾

نتائج البحث. تحليل ومناقشة

أولاً: التغيرات التي حدثت للأسرة المصرية وأدت إلى تراجع دورها في تلبية الأبعاد

مدية تدور إلى أهمية دور الأسرة التي يقع عليها العبء الأكبر في التنشئة الاجتماعية والثقافية. حيث يقضي الطفل فيها سنواته الأولى، وبها يتعلم اللغة والدين والعادات والتقاليد. ويتم ربطه بالبيئة المحلية. ويعرض القيم الأخلاقية، ويكسبه التعامل مع الغير، ورعايته صحياً ودينياً⁽¹⁸⁾. ويحمل الأسرة أهمية قصوى للتنشئة للطفل للأسباب التالية⁽¹⁹⁾:

- تعتبر الأسرة أول بيئة تربوية يتواجد فيها الطفل ويتفاعل معها، وهذه الأولوية تجعل تأثير الأسرة في الطفل حيوياً وحيوياً، فهي البيئة التي توفر الحماية والأمن وإشباع الحاجات الأساسية للطفل.

- الأسرة هي البيئة الأولى التي يقوم عليها التنشئة، والتي يعتقد معها كل أفرادها مشاعر الحب والالتقاء والأمان والدفء والتقبل والرحمة في الحياة. كما أنها السبيل الرئيسة إلى حبلى وحمل، فعن طريقها ينقل المجتمع ثقافته إلى الأبناء.

- الأسرة هي البيئة التي تتناول الطفل بالتشكيل والتعديل واكتسابه العديد من أنماط السلوك والهارات، بحيث يمكن القول إن الملامح الأساسية للطفل تتحدد بدرجة كبيرة من خلال الأسرة في الفترة العمرية المبكرة للطفل.

- الأسرة هي الموضوع الأمثل لما يسمى بالجماعة الأولية، والتي تتميز العلاقات فيها والتفاعلات الاجتماعية بالواقعية بين أعضائها، كما تتميز بالترابط والتعاون على أساس من الولد والحب والاستقرار، ويسودها الوحدة التي تتجلى في الإحساس بالمتحدة.

- في الأسرة يقوم الطفل ذاته، بمعنى أن قيمته لا ترجع إلى ما يؤوله من عمل أو خدمات للجماعة. أو لدى كفاءته وقدرته في حياته بالأنوار المتوفرة منه. وإنما يفسر هذه القيمة أنه عنصر في هذه الجماعة الأولية.

- الأسرة بمرورها الثقافية التي يودها أعضاء الجماعة الأولية في تعاملهم مع بعضهم البعض خاصة بالنسبة للأطفال.

- الأسرة تنمي في الطفل بعض القيم والهارات التي تتكون عامة داخل الأسرة دون غيرها من وسائل التربية الأخرى مثل الاستقامة والكرم والتدين. فالطفل يكتسب مثل هذه القيم داخل الأسرة التي تتجلى لديها من المعرفة للطفل وتحميه من مخاطر من المواقف التي تتناسب مع عمره. مما يسهل اكتسابه الكثير من المهارات والهارات والتعارف.

ومن ثم فالأسرة ذات تأثير حيوي على حياة الطفل، وهذا التأثير حاسم في تربيته ككل. لذا فمن الأهمية إعداد الأسرة لكي تكون بيئة تربية سليمة تشجع وتنمي قدرات واستعدادات الطفل بصورة مناسبة.

وعلى الرغم من الأهمية المتزايدة للأسرة في حياة الطفل - على نحو ما أوردنا - فقد تعرضت الأسرة المصرية في النصف الأخير من القرن العشرين للتغيرات عميقة منها الاجتماعية والاقتصادية والثقافية، ترتب عليها تحولات جذرية في بنائها وهي وظائفها الأساسية. وعلى وجه الخصوص يشهد التنشئة الاجتماعية للطفل بتأثير العناية والرعاية له، حيث انعكست هذه الوظيفة المعنوية بما مضى وأبعد الظروف والأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والثقافية التي تعيشها كثير من الأسر المصرية إلى إعداد تأثير سيء على وظائفها والموارعة لحياة الأطفال، وأبرز هذه الظروف والأوضاع ما يلي^(١):

- تعاني الأسرة المصرية من التخلّف الثقافي، حيث يتسبب البديل بصلة خاصة بين الضد، وارتفاع نسبة الأمية بصفا عامة، كما ينتشر الزواج المبكر - حيث تتزوج الفتيات في أعمار تقترب من الرابعة عشر، ويصرهان بالتصريح أما بعد كثير من الأطفال قبل سن العشرين فيعكس هذا على صحتها ووظائفها بشكلًا سيئًا، ويبدو هذا واضعًا في ارتفاع نسبة الإصابة بالأمراض الجنسية وأعراض سوء التغذية بين الأطفال في الريف - ومن أمه ما يصيبهم نقص الفيتامينات والسكريات الحرارية الأمر الذي يؤثر على نمو الطفل الجسدي والعقلي.

- تعاني الأسرة المصرية، وكذلك الأسر الفقيرة في القرية، من عدم الوعي الاجتماعي الكافية بما يحفظ لها مستوى معيشي لائق، وبالتالي يخلو كالتأثير بها من الاستقرار المعنوي والطمأنينة بالصحة والرفاهية.

- تسيطر أنماط التفاعل الاجتماعي التقليدي بين أفراد الأسرة - حيث يشار تبادل الحوار بين الآباء والأبناء كما أن مشكلات الأبناء لا تحظى باستخدام الآباء، ولا يزال الخطاب الجسدي أو التهديد هو الوسيلة الأكثر انتشارًا في تربيتهم الأطفال.

- تعاني الأسرة في القرية من عدم توفر الوقت الكافي لتربية الأطفال تبعًا لضرورة إخراجهم لفرقة العمل واشتغال الأب أيضًا بمهنة، مما ترتب عليه عدم توفر الوقت الكافي لدى الوالدين لتربية الطفل والثقافة معه.

- تعرض كثير من الأسر المصرية لتيودا على حركة زحف الطفل داخل المنزل - وغالبًا ما يتعرض الطفل للزحف والقفز إلى العيب.

- إقبال كثير من النساء المصريات في السنوات الأخيرة على العمل مدفوعين بالحيلولة القوية بعيدًا عن الزوج والأبناء، مما يؤدي إلى تهديد استقرار الأسرة، وشعور الأبناء بعدم الأمان والنفوذ الذي يجب أن توفره الأم بصورة خاصة.

أدى ارتفاع معدلات الهجرة الداخلية والخارجية إلى تزايد تدريجي بين أفراد الأسرة، مما ترتب عليه ظهور بيئة أسرية تضم بالترافق في العلاقات الاجتماعية والعلاقات بين أفرادها، إلى درجة التباين والبقوة والتغير الأسري، بل إلى التفكك الأسري في كثير من الأحيان.

إذا كانت هذه هي أوضاع الأسرة المصرية، صفة عامة، فإن الأوضاع التي يعيشها الوالدان، صفة

خاصة لا تقل نسبة الأمر الذي يؤثر تأثيرا كبيرا على قيامها بواجباتها تجاه الطفل عند انقضاء دراسة^(٣٢) إلى أن التغير الذي طرأ على مكانة ووظائف المرأة نتيجة تطورها، وما ترتب به من خروجها إلى العمل في ظروف وإمكانيات غير مواتية، أدى إلى أن تلجأ فريضة لتعارضه وبمصرع الأديار مما انعكس أثره بالتالي على مستوى إنجازها لأدوارها. ولعل أبرز الظروف غير التوافقية التي خرجت في ظلها المرأة إلى العمل، وأدت إلى عوامل التوازن والتفويض بين واجباتها ومسئولياتها الوظيفية خارج المنزل ودائره هي:

- يتيح القانون للمرأة العاملة حق الحصول على إجازة خاصة من مئة مرتبة لتهيئة الأسرة، غير أن الأزمة المالية الحادة - بسبب ارتفاع الأسعار وتقليص الفرصة الاستهلاكية الشرفية - وبالتالي اضطرارها للتحل في اقتصاد من أجل، دفع المرأة إلى التنازل في كثير من الأحيان عن هذا الحق، مما يعني التضحية بمعدلات الرعاية التي يلزمها الطفل.

- تعبر العلاقات الأسرية بسبب مجموعة تشابهات من العوامل، مما لم يسهل أمام المرأة العاملة سبيلا ميسرا للاعتماد إلى دور المنظمة الخاضعة أو الحكومية، والتي تشمل غالبيتها بالتطابق مستويات خدماتها، وتفتي كمالاتها المالية.

ما زالت الأسرة المصرية - حتى مع خروج المرأة إلى العمل - تتنير بالارتفاع النسبي في حجمها، وبالتالي فإن معدلات وظائف وأدوار المرأة تتزايد بمرور عهد الأمان إذ أنه من المتفق أن الجهد الذي يبذل في رعاية طفل أو اثنين لا يمكن أن يجرى العمل في أربعة أطفال أو أربعة أطفال، هذا بالإضافة إلى انخفاض متوسط مستوى كل طفل منهم فيما يخص بالوقت الذي يسمه الأم لهم في مجال التوعية والتعليم الاجتماعي.

- على الرغم من المكاسب التي حصلت عليها المرأة نتيجة تحررها وخروجها إلى العمل إلا أن ذلك في ظل ثقافة التجميع المصري لم يكن يعني بالضرورة لها إلا ارتفاع معدل الأضرار النفسية على حالتها وهو ما يختلف إلى حد كبير عما هو سائد في الدول المتقدمة.

- يؤدي إيقاع الحياة المتطرد والسرير، وما يصاحبه من أضرار متعددة تلجأ على عائق المرأة مستغنية القيام بها - إلى استنزاف قواها، مما يؤثر على مستوى إنجازها لأدوارها ووظائفها.

وبصفة يتضح لنا مدى العبء الثقيل على عائق المرأة المصرية العاملة في ظل نظام اجتماعي اقتصادي متخلف، أو يتفق من توفير احتياجاتها المقليل من عبء الأديار التي تقوم بصحتها.

وإذا كانت هذه هي الحالة التي تعيشها المرأة المصرية الأم، فإن الرجل الأب الذي لا يقتصر دوره على الإقبال على الأسرة - بل هو شريك في كافة العمليات والأدوار الخاصة بعملية التنشئة الاجتماعية والتربية، يعاني من ظروف لا تقل صعوبة عن المرأة خاصة في ظل انعكاسات قيود السوق، وما ترتب عليها من تبعات استهلاكية في ظل ارتفاع الأسعار، وانخفاض القدرة نحو العمل المراساة بين حاجيات الأسرة الاقتصادية، وبين الإمكانيات المالية المتاحة. فاصبح الأب يقتصر معظم أوقاتهم في سياق معصوم من أجل مزيد من الدخل لمواجهة متطلبات أسرهم، وهذا من التنازل على كثير من الأبناء الفيلد.

بالأورهم التربوية تجاه أولادهم، وذلك بسبب تشدد وتصلب أنوارهم، حيث يرجع ذلك إلى المواصل
الرفيعة^(٣٧).

- ثم بعد الأمر الذي يتلوه الآب من عمله الأسامي مهما ارتفع هذا الأمر كانها لطيفة المتطلبات
الأسرية خاصة في ظل جنون ارتفاع أسعار السلع والخدمات، ومن ثم فإن معظم الآباء يورعون جهودهم
وأوقاتهم في أكثر من عمل واحد.

- أصبح الآب يوزع ثمنه العديد من المملوكات النفسية والكوارث النفسية نتيجة الشعور المستمر
بالمستوى القليلة حيال أفراد أسرته، فمماجات الآباء لا تقتضي من ملابس وأدوات مدرسية وأدوات
خصوصية إضافة إلى الظروف الصحية التي يمر بها أحد أفراد الأسرة.

- تنعكس معاملة الحياة اليومية من سوء التواصلات والاحتكاك، وارتفاع معدل الضغوطات وتكون
البيئة على حالة الآب القلبية والعطوية، هذا بالإضافة إلى تطفل الإهانات الإدارية في مؤسسات
الخدمات الحكومية، وما صاحبه من روتين وتطبيقات بيروقراطية، مما أدى إلى تخطي ظاهرة الرشوة
والوساطة والتوسلية وتحويل العلاقات بين الناس إلى علاقات بيع وشراء ومباينات، حيث تنعكس كل هذه
العوامل على حالة الآب النفسية التي تنعكس بالتالي على مستوى قابلية العطاء بعد عودته للعمل، حيث
غالبا ما يفتقر بالاهتمام بالآباء، وتساؤلاتهم، أو يلجأ إلى الأساليب غير التربوية في الرد عليهم أو يفرهم
بإزجرهم والكتروا، وهذا هو

وإضافة إلى ما سبق توجد بعض الممارسات التي يحذر الممارسات الأسرية الشائعة التي لا توفر
لذات القامات المتعلمة الطفل تنمية سليمة، وتتلخص ممارسات آباء تنمية الإبداع لدى الطفل، يمكن إجمالها
فيما يلي^(٣٨).

- سياسة أسلوب التسلسل في معاملة الآباء، وفيه يتوجب على الآباء أن يظهر الآباء طاعة مطلقة،
ويتم التواصل بين الكبار والصغار صوبيا وليس أفقيا أي من أعلى إلى أسفل، ويحدد شكل إعطاء
الأوامر والتعديد والتشويق والاستهزاء والإكثار والتشجيع بالمدح والثناء، وقد يتكرر هذا السلوك ببعض
أقسام المدارس التنموية مثل الصفح والتعديد، أما التواصل من أسفل إلى أعلى فيحدد طابع الترحي
والاستعداد، والتكلم والحزن والإحساس بالذنب والخوف والقلق، وتكون العلاقة بين الآباء والآباء قائمة
على سياسة الترهيب والترغيب، وليس على سياسة الإقناع والمحوار المقترح والتبادل بين الطرفين.

- اتباع أسلوب العطف والتلقين، حتى بعد الآباء إلى تشكيل أبنائهم من خلال الإذعان لهم دون
مساواة أو تشجيع أو نقد أو تحليل، وتكون سلطة الآباء هي الترجيح والبرهان الوصول إلى الحقيقة وليس
الحيرة المباشرة للقرء.

- التشديد في معاملة الطفل، حيث لا يوجد اتصال في العلاقة بين الأبنين، فالأب تستحق شخصيا
الطفل بالمعاملة المفرطة، أما الآب فهالقة، ويؤدي الإكراه في المعاملة والنفسية في العقاب إلى شعور
الطفل بالخوف والاضطراب والهروب من المسؤولية.

- المبالغة بين الآباء حسب الجنس والعمر، وأحيانا حسب الحال والمكان وطاعة الأهل، فهذا

بعض الأسس التي تعطي الآراء الأكبر تقبولا خاصا وحقوقا واميزاناً دون سائر إجابته. وأسر المبرر
تفضل الآراء الفكر على الآراء لأسباب اقتصادية واجتماعية وثقافية توارثها المجتمع

- معارضة أسلوب القسمة الجنسي في معالجة الآباء- حيث لا يزال بعض الآباء - بعضاين بين الذكور
الجنسين من الآباء يميلون إلى وضع كل من الفكر والآراء في دور ثانوي هامد، يتلام مع توقعات
المجتمع لهذا الدور

- عدم احترام حرية الطفل واستقلاليته في الأمور التي تتعلق به مثل اختيار الأصدقاء والأنواع
الطعام وغيرها

وجود أفكار غير سليمة متغلطة منتشرة بين الآباء، حيث إن كثيرا من الآباء والأمهات لم يطلعوا على كتب
أو مقالات تتناول أساليب تربية الأبناء - إضافة إلى العدد الكبير من الآباء الأميين .. ولذا صعد
المادة إلى التوقعات قد تلحق الأذى إلى والدتها أو جارها دون أن يستشير طبيباً أو مربية أو كاتبة

وهناك مشكلة أخرى كثيرة لها ذكرها على النقل المصري ألا وهي مشكلة حمل الطفل - إذ تنصهر
معها عوامل كثيرة ، في الأسرة والمجتمع ، في مزيج من العوامل الاجتماعية واقتصادية وتعليمية وثقافية لكي
تنتج بالطفل إلى جدول العمل . وهو لا يزال بعد حصة صغيراً دون سن العمل ، إذ إن هناك طلباً كبيراً على
عمل الأطفال خاصة في الصيف حيث أن تطلب مهنة من قبل أو أكثر

ثانياً: ملامح الواقع التعليمي وتأثيره على تنمية التجديد والإبداع في الثقافة المصرية

يذكر لا يختلف اثنان في الحكم على نظام التعليم القائم في مصر بأنه نظام محافظ يعكس الأوضاع
القائمة ويحافظ عليها . وعلى الرغم من المسولات والإصلاحات التي تظهر على السطح أحياناً ثم تختفي،
والتي تحاول أن تجعل (التعليم) في الموضع الأول من صياغة التطوير الاجتماعي والفكري إلا أنها لا تزال
محاولات متتالية لا يملكها استمرار ولا ينعصها حماس^(٣٤)

كما أن كثيراً من التقارير والدراسات تشير إلى تزايد العنصرية التعليمية في حدود المحافظة
على أساليبها التقليدية كبداية معالجة التعليم . وبمبدأ الإعراف الحكومي، والقبول الحكومي، ومستوى
المثولة من توظيف خبرتي الممارسات والمعادن، ونظام تصنيف القبول بالمستاد

وبمبدأ يلي نستعرض أبرز ملامح الواقع التعليمي الراهن

- الفلسفة التربوية السائدة لديها تنظر إلى التربية ككافة الشبكات والاستقرار - وتركز على اقتدار
التعليم لا نوعية^(٣٥)

- فقدان الهدف من التعليم وبمبدأ طبيعة العلم، وإبراز طابعه الأممي وإعدادها ووظيفتها، وهو
مايسميه علماء التربية بفلسفة التعليم . إننا لا نريد أن نذكر تفكيراً حديثاً في قضية التعليم الأساسية
مادة تعلم ولماذا تعلم^(٣٦)

- وضع التعليم هيرل وهامشي، فعدلات الأمية الهائلة، وعدم معرفة القراءة والكتابة من العدلات

المرتفعة، حيث تصل إلى ٦٩,٦٪. وعلى خلفية غير الأمي، هناك ما يقسمون بالأنشطة الثقافية. (إعجاب المعرفة العامة بالحوال المتبع، وتاريخه ومشكلاته) والفترة التمهيدية على التحليل النقدي، والفترة النضوية على حل المشكلات المتعددة، كما يقسمون أيضا بالأنشطة الثقافية، إعجاب المعرفة والاهتمام الأساسية للتعامل مع الآلات والأجهزة والمنتجات الحديثة، وفي مضمونها الكمبيوتر^(٣٦)

- يميز تحليل الوضع القائم للتعليم ما يسمى «بثقافة التفكير» بمعنى تنمية القدرة على الملاحظة لدى الطلبة، ومن ثم فإن الاهتمام ينشد اختيار فترة الغد على تلك الخطوات المقدمة إليه دون أن يتجاوز هذا التفكير إلى تقييمها ومدها، لأنها مطروحة على أنها حقائق مسلمة، وبذلك يتسم نظام التعليم بطابع البهر^(٣٧)

- ولا يزال التعليم عندما، يمثل فيه «الكتاب الغر» مكانا مقدسا، ولا يقوم المعلم إلا بدور يخصص فيه سامعه على الالتزام بكل حرف في الكتاب^(٣٨)

- السمة الأساسية في التربية، كما تمارس اليوم هي صلبية المنظم ومرونة أثناء العرض للتلميذ فقط من المشاركة الفعلية، وهذا الوضع هو أحد أسباب سلبية الإنسان المصري المتأخر الذي لا يملك إلا البهر^(٣٩)

- يقوم النظام التعليمي على الطاعة، فالمطلوب التعليم لا يصبح بالناقشة أو النقد أو التعبير عن الشخصية المستقلة، بل يفرض أن التلميذ جاء، ليستمتع بالمراد والعلم، ولا يرد منه إلا أن يردد ما تلقاه، ويكرر ما حفظه من طوطم^(٤٠)

- تمارس المؤسسات التعليمية الفكر والسلطة على تنمية من يتأخر واستعداد لتدريس تسهم في تشكيل العقل الإنساني وبعده، فالمعلمية التعليمية التي تتم في المدارس تسهم في خلق إنسان غير قادر على فهم والده أو تعليمه، وذلك فإنها تعزل العقل البشري عن الفكر والتفكير، ومن ثم تربية فئات من البشر لا تمكن القدرة على الإبداع أو إرادة التغيير أو امتلاك حرية التعبير^(٤١)

- أصبح التعليم خسرنا من «الإبداع» تحول الطلاب فيه إلى «مروء» يقوم الأستاذة فيها بدور «الموجهين» ويحدد دور الطالب فيه كمستقبل للمطلوبات بما لا يملكها وأهمها ويخونها دون وهي- وهكذا يهزم الإنسان من طوطم الإبداع والتطوير، إذ كيف يمكن أن يمارس الإنسان وجوده العقل دون أن يتسائل وينمو إلى عقل^(٤٢)

- يركز التعليم على الماضي ويهمل المستقبل، وبدعم الامتثال والتقليد، ويحارب الابتكار والتفرد، وبدعم الفكر والسلطة وينهض الاستقلالية والنقد، ويوجد المعقول على التبادلات، والاعتقاد على الوظائف الحكومية، ولا يسمح على التعلم والاعتقاد على النفس

- أصاب التربية فكرًا وسياسيًا بعض أهم أضرار العلم والتفكير، حتى عدت تلك الأضرار من أضرار مقدورا، تكلف كثير من الشنطين بالتربية معيا، يجهلون أفكارا ضارًا وممارسة كيلة، وكما توفد الزمان وتبين المكان وفلسف الأهل وتحدثت السلطات، وأخذت البدل- ونحصر الإبداع والاعتقاد^(٤٣)

- وبذلك السلطة الهيمنة المؤسسات والعمليات التعليمية نمر إنتاج أو إعادة إنتاج الأفراد المعيلة في النمط الاجتماعي القائم والتكيف مع إرضائه أو علاقته بمصادر السلطة فيه، بما يتماشى مع مصالح هذه السلطة^(٤٤)

ثالثاً: ملامح الواقع الإعلامي وتأثيره على تنمية التجديد والإبداع في الثقافة المصرية

تشكل وسائل الإعلام للملايين من البشر الوسيلة الأساسية في الحصول على الثقافة بجميع أشكال التعبير الثقافي. كما أن لها دوراً في إشاعة الثقافة، وتنظيم الذاكرة الجماعية المجتمعية، وبخاصة جمع المعلومات ومعالجتها واستغلالها.

وعلى الرغم من أنه لا يمكن تصور الثقافة دون تعبير أو نشر، ودون مساندة من وسائل الإعلام الجماهيرية، إلا أن كثيراً من الاتجاهات توجه إلى وسائل الإعلام على أنها التي تقدم ما حول الثقافة الثقافية نفسها، كما أنها تمثل الصورة الحقيقية للإبداع في المجتمع، ولا تتسع للمبدعين الحقيقيين، ولتقدم لقاء ثقافياً ظاهرياً، وتُحجب كل إبداع حقيقي¹³¹.

وإذا كانت وسائل الإعلام الجماهيرية في الدول المتقدمة قد أسهمت بإعداد دورها الوطني في المشاركة بعمق في تحقيق التقدم، فإن وسائل الإعلام لدينا لم تعمل بعد على تجاوز الأوضاع الراهنة، ولم تساهم في تنمية وتعميد الإبداع في حياتنا الثقافية.

والأكثر من ذلك أن الإعلام عكس بعضاً من المشاكل، فلا يزال ضعيفاً في عديد من الأوجه، ويهتم بالتحليل الفوري في شغل المعلومات، ويهمل من جانب النية الأساسية للاتصال، وتعدد الموانع الطائفية ويهمل المبررات الحقيقية في إنتاجه، فهو يعكس الوضع والإعلام، ويحدد النصوص الزخرفة للثقافة والمصير الإعلامية، واستثمار الدولة لوسائل الاتصال، وقد أقرت القرارات الإعلامية الهيئة العليا¹³².

وبالإضافة إلى جسد من المبررات الأساسية يذكر بعضها على سبيل المثال لا الحصر وهي:

- الانتشار إلى الموارد البشرية تدريجياً عليها متلائماً مع اتجاهات التنمية، وظروف التطور السريع والمتحولات من نمط الحياة، والإصرار على اتباع الأساليب التقليدية في تناول قضايا التطور والتطوير المتعلقة بالتنمية الثقافية، وفقدان التنسيق بين الأجهزة الإعلامية المختلفة والافتراق عن المنظمات الهادفة لشكل. كما أنه خالٍ من لغة مناقشة الجماهير العريضة وبخاصة الأميين منها، وهو يفتقر لمركبة مفرقة، ومع ذلك فهو يفتقر التخطيط والتنسيق، ومستوى الكفاءات المهنية منخفض، والجهود الفنية ضعيفة، ولعل هذا فيالصعوبات الثقافية والوعي الإعلامية ليست ذاتها مفرقة¹³³.

ويرجع السبب الأساسي في ضعف وسائل الإعلام إلى أنها تخضع للسيطرة الرسمية للدولة خاصة الإذاعة والتلفزيون، فهي تأسست وبخاصة تماماً من جانب السلطات الدستورية. كما أن وكالات الأنباء، هي وكالة رسمية تدير من رأي وفكر السلطة السياسية.

وقد أدى هذا الوضع إلى انعزالها انعزالاً تاماً أمام السلطة السياسية، إضافة إلى أنها تشكل العنصر الأساسي لاحتياجار الثقافة وطنياً، والتي تستغلها وسائل الإعلام من جهة، وإذاعة والتلفزيون، وهذا ما يجعل مشغول وسائل الإعلام مثقابها، ويعتقد أساساً على ما تبثه الإذاعة الرسمية، خاصة ما يتعلق بمختلف نشاطات السلطات والهيئات الرسمية.

عالم الفكر

وبصورة فإن عدم اتزانها في الصحافة الوكالة الأنباء، ضعيف، ولا يسمح بتطويرها، فالكتاب الصحفي حرية الحد، وفي بعض الحالات غير موجودة إطلاقاً، كما أن التعبير البشري لا يسمح عادة بتطوير شبكة الكتاب الصحفي

والقضية للصحافة فهي تعاني من ضلالت ومارسات تسيء إلى كرامة المهنة وتعزل صحفيها وتعزل انطلاقها، وينبع هذا من تطبيق رسالتها وأهميتها^(١)

١ - تحول المراكز القيادية الصحفية إلى مناصب حكومية، فاستحوذ رؤساء إدارات المؤسسات الصحفية ورؤساء التحرير، ومن إليهم، يتم بقرارات سلطوية عليا، ويخطط فيها بالاعتبارات السياسية والأمنية وغيرها، شأنها في ذلك شأن وظائف الدولة الكبرى في الحكومة والقطاع العام، وقد أدى ذلك إلى ضيق تلك المناصب بصلة رسمية حكومية لا شأن أنها تتعارض وما ينبغي لشأنها من حرية واستقلال في الفكر والآراء، ومن المظاهر البارزة في هذا الصدد ربط القيادات الصحفية بمسطة الدولة، وكان لذلك أثره على توجهات هذه القيادات، وسياسة الصحف التي تتولى مسئولياتها، مما يهدم حرية العمل الصحفي

٢ - إن الصحف العارضة أصبحت أقرب إلى أن تكون مسطحة الحزب الحاكم عليها إلى أن تكون مسطحة طوية

٣ - أصبحت القيادات الصحفية من المهنة ضعيفة، وكان لابد لديهم مكانتها من منحها قسراً كبيراً من المصروف داخل المؤسسات، ولكن لم تكن المؤسسات في هذا الصدد لصالح المهنة أو المؤسسة أو العاملين فيها، وكان يحصلها مجرد ممارسات ينادي لصالح الحكومة

٤ - تراكم الصلة الوثيقة في المؤسسات الصحفية لعدم وجود سياسة ثابتة للتعين، وكثرة التوسعات والتدخل على الاستمرار في العمل بعد سن التقاعد، وفراغ أعداد من لا يعملون أو يبعدون عن ممارسة العمل

- ومن حيث الممارسة الصحفية ذاتها، أي الأداء المهني، فهناك الكثير من أوجه القصور والتخلف، فالصحف تجسد في أدائها الإعلامي النظرية السلطوية بكل أبعادها، فسياساتها في تقديم القادة الإعلامية تجعل في المقام الأول من اعتباراتها أفعال جهاز التحكم ورأس الدولة، أي ما كانت طبيعة الأضداد الأخرى وسفورتها، سواء على المستوى المحلي أو العالمي، ويوضح أن هذه الممارسة لا تتخلل وفوائد الأداء المهني السليم من ناحية، كما أنها من ناحية أخرى تخلط جوهر الديمقراطية التي يريدونها المستورين، ويحيل تلك الصحف إلى أدوات للسلطة

وتستند هذه الظاهرة إلى ممارسات معينة أخرى تتعارض شأنها ومبادئ العمل الصحفي وأعرافه المستقرة، مثل عجب بعض الأخبار التي لا يرضى عن مشمولها المستأوفين، وتصميم أخبار أخرى، أو قلب حقائقها، أو مزجها بالراي، أو غير ذلك، مما لا يستهدف سوى رضاء من يملكون السلطة

ومن الظواهر المؤسفة في الصحف تسرع الخطأ، اللغاة والطوابع، وهبوط مستوى التحرير فيما تنشره من مواد. ومن أوجه القصور في الأداء المهني لصحافتنا اهتمامها بشأن الجماهير أكثر من اهتمامها بواجباتهم وتوجيههم وحل مشكلاتهم، تماماً كما فعل أجهزة الإعلام الأخرى، فاعتماد كفة القدم والحديث ففاني السرح والسجدة الغربية أعم من فضاءها التنموية السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية، وكذلك أن ارتباط هذه الصحافة ارتباطاً عضوياً بجهاز الحكم محلاً كبيراً في ذلك.

هذه صورة عامة لوسائل الإعلام، وهي توضح الأوضاع غير السوية التي تعيش في ظلها، وقد أبرز هذا الواقع الإعلامي جداً من النتائج أهمها

- ضعف تأثير وسائل الإعلام في الجماهير العربية نظراً لارتباطها التزيد للسلطة، وتحرير قراراتها وسياساتها ذاتها، وهم اتجاهوا إلى جانب الجماهير وتصرفات جانب كبير من المثقفين عن هذه الوسائل، وانحصت عن مصادر أخرى للمعرفة والإعلام من بينها الصحف والمجلات والبرامج الإذاعية خاصة بعد أن ضلّت كثير من وسائل الإعلام مصداقيتها لدى الجماهير نتيجة لمارساتها الإعلامية الخاطئة

- طلبة المصنوع التزويدي على وسائل الإعلام، وبصفة خاصة الإذاعة والتلفزيون، ويمكن ملاحظة أن خروج البرامج من حيث توجيهها وتقييمها غير مثالي، وهذا يجعل هذه التلفزيون صعبة جداً بعض العمل على خلق وتقييم وتزويد الجمهور بالبرامج التي تشاء.

وملاحظة على هذا بأن مصنفين البرامج التي ينشأ التلفزيون مازال سجل عدل، فغداً مفاده أن الترفية والتكليف والإعلام هي مفاهيم مغرقة طالاً بليد مدونة في المجال السياسي والاجتماعي السائد.

فالترفيه يصبح تضييلاً، والتكليف دعابة، والإعلام ضربة المطلق إذا ثبت أن استعمال التلفزيون يتم بطريقة سبقت لآرائهم اهتمامات المشاهد ولا تسعى إلى تمثيل طموحاته، ويجعل هذا الجدل هو الاستعمالات السياسية القومية لوسائل الإعلام ككل وجهاز التلفزيون بوجه خاص. وفي بعض الحالات يطرأ هذا الجدل إنشائية الشمسية الوطنية والهوية القومية ذات ترفية، والتي تكليف، والتي إعلام ما دام يعتمد على البرامج المستوردة وما دامت السياسات الثقافية القومية لا تقوم على تصور واضح ومبني على مفهوم الثقافة وأدورها الريادي في شتى المجالات وحسن الأداء الوطنية وقد زاد هذا الجدل حداً اقتحام البرامج الإعلامية في معظم البرامج التلفزيونية

- الأداء بالأسلوب والنمط الغربي في معالجة الإعلامية، وهو الأسلوب الذي يركز على تناول كل ما هو غريب ومثير وغريب، أكثر مما يركز على الموضوعات والقضايا والأحداث التي تخدم أهداف التنمية والتقدم، ملاحظة أن وسائل الإعلام تخصص مساحات واسعة لأخبار نجوم السينما والرياضة، والخيال العلمي والخيالات، والبرامج، والبرامج، والبرامج، والبرامج، من وراء المصطف، بينما يقل اهتمامها بتناول الأخبار العامة، ونتائج الأبحاث والدراسات، والقضايا الفنية والإنتاج، وسلوكيات الجماهير، والقضايا الاجتماعية

الساحنة

بالإضافة إلى طلبة الصحافة، والابتعاد، والسرعة في التداول، والتقليد في المعالجة الإعلامية من قبل الجريدة والصحف الاستمرارية والحياد.

- على الرغم من وجود أجهزة حديثة إلا أننا لا نحصل على القائمة القصوى منها، حيث نضل كالمصمم الموزع، في حين لم نزرع فيها الطوب، خاصة وأن التعامل مع مصادر مثل الحاسبات الإلكترونية ليس أمراً سهلاً في مجتمع مصنف مثقاله من الآيبي، هذا إضافة إلى صعوبة الأيدي العاملة الفنية المبردة، وكذلك صعوبة تزويد المطبوعات مع عدم توفر مصادر لنصوص الاتصال كإنتاج الأقلام الضام مثلاً أو المواد الاحتمالية لهذه الأجهزة، أو المواد المستخدمة في عمليات الطباعة والتصوير، وهكذا نضل بحاجة إلى استيرادها بالمال.

وبالإضافة إلى ما سبق، فإن تحول المعالجة الآلية للمطبوعات إلى دور الصحف لم يأخذ حظه من الاعتبار، فمثلاً، بعض دور الصحف التي اكتفت باعتماد التكنولوجيات والمهنيين في أقسام الأرشيف لديها، دون أن تتحول إلى اعتماد الحاسبات الإلكترونية في أقسام المعلومات فيها، إضافة إلى أعمال الإدارة والإعلان.

- تعاني وسائل الإعلام من العديد من **العيوب الهيكلية والمادية والإدارية**، مما يتيح لسلطات المعالجة فرصة التحكم والتدخل في أدائها، كما نلاحظ الرقابة الصارمة على وسائل الإعلام سواء كانت رقابة مباشرة أو غير مباشرة، كما نلاحظ السيطرة على مصادر المعلومات فممنوع بها توليد وتعبير ما لا تولد، مما يشكل تقييداً أساسياً ليس فقط على حرية وسائل الإعلام، بل على حرية الرأي العام في معارضة حظه في الاتصال.

ولقد تكون وسائل الإعلام مصفراً لكثير من الأفكار الثقافية، ومن أهمها تقديم رؤية استشرية للعالم بدلاً من أن تعزز الثقافة القائمة على تعدد الآراء، ونطلق إيراداً وهذا العالم المعطلي بدلاً من تقديم نظرة واسعة من المعارف والآراء للاختيار من بينها⁽¹⁾.

ولقد شيعت الانحراف الثقافي سواء عن قصد أو دون قصد، كما أن المصهور لا يجد في القيم والمعايير التي تنشرها تعبيراً عن اهتماماته وطلقاته الحقيقية، وهي تعمل على تشجيع التقليد والتقليد لدى الجمهور، وشرف الوعي ونضال الطول في بعض القضايا التي تتناولها، وتعمل من خلال التقديم المكثف للإعلان على خلق طغية تجارية، يصبح بمقتضاها الاستهلاك غاية في حد ذاتها، كما قد تؤدي إلى تسطيح وإفطار الحياة الثقافية، وتعمل على قبول الأفكار الممنوعة من السلطات على حساب التفكير المستقل والمحكم النقدي.

كما تهدد وسائل الإعلام الثقافية الثقافية، وتزد من جهة التبعة الإعلامية والثقافية، وتقدم الكثير من برامج العنف، ويثير ذلك بأن الطبيعة الإنسانية لمب ذلك⁽²⁾.

وكثيراً ما تقدم برامج وسائل الإعلام رؤية واحدة ومحتوية للواقع، وتعمل على توفير الدعم المستمر لموضوع القائم.

والإضافة إلى أنها تؤكد على التناول الجزئي للفضاضة، وتتجاهل الربط بين الظواهر الاجتماعية. مما يؤدي إلى العجز عن فهم وتفسير الشعور واللامبالاة بالنسبة لأهل الناس، كما أن الاعتماد على الآلية والفورية في العلاقة ومراسها بصورة جزئية دون توضيح خلفياتها بغورها من الضضاضة، يدعو كون الفاضلة الاجتماعية سرية الزوال، لا تختلف وراءها أي منها إيجابية أو سلبية، مما يحول عملية التقييم (124)

كما أن الإرسال المعك بلا انقطاع يبراجع سيادة التناول بعزل على تعميم النشاط العقلي وتساكن الوعي البشري، فضلا عن الترهات البشري (125).

رابعاً: ملامح الواقع الثقافي الراهن

الواقع الثقافي هو حر، لا يتبع من الواقع ذاته، فالثقافة تعكس مصورها والواقع المختلفة الواقع التاريخي الاجتماعي الذي نشروها وأنتجها، فإذا كانت ثمة تدوير ثقافي ظاهر، فإنما هو ثمة تدوير ضال.

ويرد بعض الباحثين والدارسين الأمر جسيماً - لينتقدوا الاجتماعي والثقافي على السواء - إلى البرامج التي لمحت بالهزيمة والتسليم، وفي قصوري أن كلام هؤلاء، مغرور، بل إن السبب الجوهري إنما يرد إلى سوء الإدارة لشؤون الأمة اجتماعياً وسياسياً (126)

وفي محور إحصائيات حاد على الثقافة في الأمة، ذلك لأن الأمة القليلة أبعاد الأساسية متعلقة بطرق التفكير التقليدية، وضع العقل في التمتع، وعدم احترام العقل والتحول الأمر في أنظمة بفضل معضها أن يتحكم مباشرة في اتجاهات التفكير البشري (127)

يعاني الواقع الثقافي من تدوير نفسه في كثير من جوانب حياته الثقافية، الإصطفاة الشديدة في مستوى التعبير الثقافي، والرمز السلفية التي تنذر بالتهام الأخطار واليهامس والمورق في حياته الثقافية، والتي تدور في الفن والتعبير الرائي مرادفين للتكرار والتمسك، والظهور الصارخة التي تشكل الحركة الثقافية في المجتمع، سواء أوجعت هذه الظهور إلى طبيعة الحياة الاجتماعية، أم إلى الشاغل بين أداء الإقليم وأداء الثقافة، أم إلى حدود حرية التعبير السياسي، أم إلى انتشار القيم السلبية في المجتمع، أم إلى غير ذلك (128)

ومن المظاهر التي تؤكد تدوير أوضاع الثقافة أيضاً تراجع الكتاب في حياته الثقافية، وتراجع النقد والمناهضة للإستبداد العبودية في الوقت الذي تزداد فيه حاجة الفاروق إلى هذه المناهضة التي تساعد على التميز بين الحق والفساد، وتقوده إلى متابعة ما يدخل في إطار اهتماماته، ويعترف على القدم والفسوق في حياته الثقافية، كما غلبت التقليدات والمحميات الآلية

والإضافة إلى أن المجتمع لم يعد يقدم العالية الثقافية للمواهب الشابة الفائرة على الصلاء الثقافي والفكري الرائي، وتراجع حركة التأليف والترجمة معاً، ومضج الفكر للقيم السائدة بدلاً من العقل على تغييرها واختلاق الإبداع (129)

كما يلاحظ صوب مستوى التحول العلم وتشرع في تضاعف قديمة مستهلكة، ويعزوه من متابعة القضايا الجارية، وهوذا الجدل إلى قضايا سبل حسمها خلال مطلع القرن واقرن الماضي. فإذا كان من القيد للراجعة للأفكار بين وقت وآخر، فإن التراجعة شبي، والحد من جديد شي، آخر. فلي تلك إعدام الجورج جيل الرواد الذين قدما بصير حياتهم وعبراتهم لأجيال لاحقة^(١٢١)

كما أن من أهم والمخاطر مظاهر أزمة الثقافة الراعنة الشعور السائد بالعجزية والأجور، من الكتاب والقراء على السواء، فمن المفترض أنه إذا طرحت فكرة على الرأي العام طرحا صحيحا، وفي الوقت المناسب، ولدت مناقشتها ونقدها الرأي العام ولمحس لها، أن تعد طريقها للتنفيذ على أرض الواقع. وبضمان استمرار الفكرة والكلمة عند القبلية، ويرتفع في المجتمع صوب العقل والتمسك، ويشهد طريق التناضية والإبداع والمجاهرة من أجل الوصول إلى حلول للمشاكل القائمة، ولكن لسير الأمور سيرا عكسيا، فما أكثر القضايا التي طرحت للبحث والمناقشة، وما أكثر الأفكار والمفكرات التي قدمت وبطحت حبيسة في الخلف لا تلقى استجابة. ويستمر الاتصال بين القول والفعل، والاتقاع بين الفكرة وتنفيذها، وبين رجال الفكر ورجال الفعل.

وفرق كل ذلك فإن غياب التنسيق بين المؤسسات الثقافية، وبمادة روح الراجعة بهجتها مثلا من التكامل، يؤدي إلى إعدام الرشد والمجد والفعل، ويضيق من نطاقية هذه المؤسسات الثقافية التي من المفترض أن يشكّل من خلالها المثقفين والفكرين **من الساعية والمجالس** المدروسة المنبثقة من القضايا، على أن يتجاوب معها المجتمع

ولا تتجاوز القيد إذا قلنا أنه لا يمكن فصل أزمة الثقافة عن أزمة المثقف، فكلامنا وجها عملا واحدة. وأزمة الثقافة ترتبط، بوضع المثقفين في المجتمع، وبمدي نجاح المجتمع في استيعاب جهود مثقريه وأنصاع المثقفين لوضائع خاصة بين المصداق وصحت وبغيره، بينما تهيئ مجتمعات من (المستعمرات) من المثقفين والأدباء والمثقفين وقراء القواعد في ميدان الثقافة

وهذه المثقفون من دورهم الجاهلي، مما يثير لديهم حيرة السخط والكمد والضعف والآخراط، ضمنا لا يستفيد المجتمع من ثقافتهم وخبرتهم، ولا يعطونهم جزاء مهنيا من تعبهم الجورج. لذا يحكم على النظام الاجتماعي مدى لمرته على الاستفادة من المثقفين والقراء، ومدى نجاحه في إعطائهم جزاء جديرا منه ويمكن القول إن تساؤل الدور السياسي للمثقف هو أحد أهم الظواهر الجارية في الساحة السياسية والثقافية والفكرية. هذا التساؤل الواسع في التأثير يجر من نفسه أشكال متعددة، والهجرة الداخلية هي أحد هذه الأشكال، وهي ظاهرة التكدس لثورة القادي، والظهور في المجتمع والقول بغير قاضي، مثل أي مواطن آخر. والاعتماد بتعميل شخصه، وإيجائه الألامية أو موقفه الوثني، وما إلى ذلك^(١٢٢)

وفي مقابل هذه الخطوة الاتزانية نحو القراء، يطرح التساؤل في دور المثقف شكلا آخر. وهو الجورج نحو الأمام، والقيام بعملية متواصلة لفتح الداد، والاعتماد أنه يريد القيام بدور ما، لكن المجتمع يعاقبه من مشاكل كثيرة، وفي حالة تدهور. وفي كل يوم تقاطع المستطه والجلد بكم هائل من المقالات التي تضرع عن بلد الداد.

هذا التساؤل الواسع في دور المثقفين الذي اتخذ خطا يربطها متصاها من الميجهيات بشكل خاص.

بعد خمس التسويات من بينها سيطرة الجيش والقوات المسلحة على حركة التغيير في الخليج، فالجيش هو القوة النشطة المتسلطة التي ملكت طبقات الطبقة الوسطى - الأكثر انتشاراً - وذلك في مرحلة ما بعد الاستقلال الوطني من الاستعمار الأجنبي، وبعد مرحلة البناء الداخلي، ويحكم الطبقات الثقافية المصدرة استعانت الطلائع العسكرية بالثقلين، ثم ما لبثت أن دفعت بهم أدواتها عظماء، باعتبارهم برحوازيين مثاليين، مزعمين، لا يؤمن بالقوة، ويمسكها انتصارها السريع.

ومن ناحية أخرى فإن حقيقة تجربة المرحلة ظهرت فرقاً هائلاً بين الأسلام والاشيائ التي عليها بعضهم قاب قوسين أو أدنى من التماثل، وبين جلائق الواقع القوي، وهذا الأمر دفع بمشروع الثقلين للاندثار والتراجع، والتسود الفكرة بين السطوة والخطوة.

فالثقلين الذين دخلوا في معضلات العمل السياسي، عبر العديد من الأحزاب والحركات والمنظمات السياسية، كانوا قصيري النظر، وكانوا منطوقين إلى حد كبير، ويجهلون عن الانغماس في الحياة اليومية لمجموع الشعب، وأحاطوا بالتطور من فوق، ومن أرواحهم الناعمة، وذلك سرعان ما تراجعوا إلى الوراء، لأنهم اكتشفوا خطأ صغيراً هنا أو هناك، أو لأن إعلامهم لم يتحقق سرعاً، وإلى ما يصوروه من الجازات لم يلج.

وهناك عوامل إضافية أسهمت في تدهور دور الثقل في الحياة السياسية المعاصرة، من ذلك العوامل الناتجة من درجة الإمبريالية الثانية والسيطرة المتكاثرة في عصر الثورة النفطية والثروة العربية، ولذلك ارتفعت وتيرة التدهور، إضافة إلى (المنطقة السياسية)، والتجارب التي من الثقلين - وقد رأوا إعلامهم في تحقيق إنجازات سريعة قد تعرضت للآراء - بالسياسة السياسية، وبمضجهم نتيجة الإحباط وبمضجهم نتيجة مضاعفة الإحباطات التي دمرتها الثورة الثانية العربية، وبمضجهم نتيجة التنازع مع تجربة طريقه، وأنه لا سبيل إلى تغيير الواقع القائم إلا من خلال الإطارات السياسية والهيكلية الاجتماعية والاقتصادية والثقافية القائمة - سطه وبين أرواح - والتي دفعتنا لشعنا خلالها في نظر أصحاب هذه الأفكار والعمل والإصلاح من الداخل.

كما أن تطور الية صنع المعارضة قد دفعت بالتكثف لطبقة السنة الداني، أمام عظماء النفس الذي سيظهر إذا استمر في المعارضة، أي كان أوتها وشكها وبديها.

ويضاف من أزمة الثقافة غياب سياسة ثقافية واضحة، مما أدى إلى انتشار حالة اللامبالاة والضعف بين طوائف واسعة من الشباب، دفعهم إلى الارتداد، بين أحضان الحب، مثل المعايير العقلية فيما بينهم أنه حضارة السلف دون تمييز بين الصالح والفاصل منها، وتركه مثالي الثقافة لطريق متقطعة عاجزة تماماً عن معالجة الأجيال الجديدة من الشباب المنطلق إلى التغيير والتقدم.

وقد غير الواقع الثقافي الشعور بعداً من المشكلات والتحديات أهمها مايلي:

- غياب حركة ثقافية مأمونة، تدرس النتاج الثقافي وتضجعه، وتوصل ما هو حقيقي ونصته، وتقوم ما عاد عن الصواب، ويسهم في إحياء الحياة الثقافية والفكرية.
- وجود أفرار ثقافي عميق يحصل الكتاب والقراء، في كل إقليم عربي، عن الكتاب والقراء في الإقليم.

العربية الأخرى، ولا شك أن هذا الانحراف إنما ينحط منه الردى، في جمهور أفراد العرب أكثر بكثير من أنه على الكتاب، والفتا، ذلك لأن الكتاب، والفتا، ومثلهم وصلاتهم وعلاقتهم الشخصية التي لم تكن من مناهج الإنتاج الأدبي والفكري في البلدان العربية رغم الطوبى المصطنعة في بعض الدول، ومن أثر هذا الانحراف أنه يكثر النزوع الثقافي التركيبي العربي نحو (تفاعل) كافة اليراثات الفكرية والفنية والثقافية عامة في الأقاليم العربية، وصولاً إلى ثقافة عربية واحدة، فالانحراف الثقافي يكثر هذا السعي نحو الثقافة العربية الواحدة، ويؤثر هذا بالطبع في الكتاب والفتا، والفرد (أجمعاً) ^(١٢)

- تواجه الثقافة في العالم الثالث - وفي مصر - مشكلة حقيقية هي تحديد السلطة لا تعديها، وإن كان لا بد من الاعتراف بأن بعض المشكلات الفرعية الفرقة على مواجهة الثقافة العلم والتقنية الحديثة، ولكن فهم طبيعة المواجهة بين الثقافة والسلطة ينبغي علينا أن نحدد معنى (السلطة) فالسلطة قد تكون سلطة العرف الشائع أو سلطة الدين، أو سلطة الحكومة، وهذه الأنواع الثلاثة من السلطة تؤثر في الثقافة تأثيراً سلبياً إما استغنت بطريقة لعلها حاشية.

مسطرة العرف والتقاليد الشائعة يمكن أن تلعب الثقافة لأن من ضيق الإبداع الثقافي أن يكون في صراع مع القيم السائدة، لا عداً منه تعاقبها أو معاداة تنسدها، ولكن لأنه ينطج إلى التغيير نحو الأفضل، فهذا العرف ينقسم دائيات والمحافظة على الأوضاع **الرائدة**، بل وانحط بالانسي وبمعاولة ضيقة.

ولكن الصراع الأكبر للثقافة في بلاد العالم الثالث - وفي مصر - هو صراعها مع السلطة الدينية وسلطة الحكومة كما سلطة الحكومة للشؤون في بلاد العالم الثالث خصوصاً لأن معظم الأنظمة في هذه البلاد تسلطية، تشمل فيها الدولة، وهي الحالات التي تسمح فيها الثقافة لسلطة الحكومة بالحد من طريق معاصر أو هيئات مسيطرة عليها، أو قامهم مراقب إنتاج الثقافة ونشرها وإن أنها، تكثر مشكلة الثقافة والسلطة بأكثر صورها حدة.

ويمكن القول إن مشكلة الثقافة والسلطة الدينية قد أثرت في الوطن وفي مصر منذ غير النصف الحديث، أي منذ ظهور رواد الفكر الحديث وعلى رأسهم جمال الدين الأفغاني ومبائله القديم ومحمد عبده، ثم الجيل الثاني الذي يملكه طه حسين وفي عبدالوهاب، وقد أثار هؤلاء جميعاً مشكلة التغيير التي ينبغي أن يطرا على نهجنا الدين من أجل مواجهة مطالب الحياة الحديثة، وتصدر لهم التصار الاجتماعي والتقليدية، ومنذ ذلك الحين استمرت المشكلة ملتصقة في كل جيل، أو هي كل نظام الحكم شكلاً مختلفاً، فهذا الطبيعة الظروف السائدة وما زالت المشكلة قائمة حتى اليوم، بل أنها اتسعت في السنوات الأخيرة شكلاً حاداً، وأصبحت تمثل مظهراً أساسياً من مظاهر الصراع الثقافي في بلادنا ^(١٣).

- من مشكلات وتحديات الثقافة أيضاً أن الأجيال الجديدة تشر بلزماً في هذه الأزمة بشعر الكبار والثران الجيل الشباب، ويعنون عليهم قيود مستوادم الفكري والثقافي، ومثلهم بالتمتع، مثل، وإطار من الصلف والتمتع بالقيم والتقاليد، إن ثقافة الأجيال الجديدة بتدريج الاضطراب والخلط وخيل الألق، وإن المسئول الأول عن ذلك هو جيل الكبار، وإن هذه الظاهرة من أخطر الظواهر التي تهدد

مستقبل الطفل المصري، بل ربما كانت أفكار من كثير من الأزمات السياسية التي شغلتها أوضاعها بها أوضاعاً طويلة متعاقبة، كل ما عداها من الأزمات الاجتماعية والفكرية التي قد لا تكون صاعدة بالآثار السياسية، ولكن تأثيرها أصغر مدداً وأبعد في مداه إلى حد كبير.

ويرجع السبب في صحة الثقافة عند الشباب إلى أن الثقافة العالمية تكاد تكون أبواب الاتصال المباشر بها مغلقة في وجه شبابنا، فالأجيال الجديدة من هذا الشباب، حتى تلك التي نالت درجات جامعية، لا تعرف من الثقافة الأجنبية، في معظم الأحوال، إلا قدرًا لا يتجاوز مستوى سمع الأسماء، وقد يقل عن هذا المستوى أحياناً، والثقافة هي ظهور جبل جديد من الشباب عاجز عن الاتصال المباشر بتقاربات الثقافة العالمية.

كما أن المصادر المحلية للثقافة ليست في وضع أفضل، ذلك لأن مستوى القضايا التي يعالجها الكتاب والمفكرين المحليون، والتي يمكن أن يعد فيها الشباب، وإذا كانت، يسير نحو التمدد المستمر، والأزمة في هذه الحالة ليست أزمة الكتاب أو المفكرين أنفسهم، بقدر ما هي أزمة في المناخ الذي يكتبون فيه، والمصدر الآخر الذي يمكن أن يساعد فيه الشباب وأهمه الحالي هو الثقافة الشعبية أو التراثية، وهذه الثقافة لم تنجح حتى الآن في تقديم التراث بصورة فيها حيوية أو تجديد، أو تدريس على أحدث طراز المعاصر^(٣٧).

- المعاناة من قيود على الفكر الجرم أو عرق لها مثل من يدرس بعيد، وهذه القيود تعكس تأثيرها على الكتاب مباشرة، فبعضهم يؤخر التزامه بالكتابة على حين الاحتياج أو بهدف تجنب المشاكل، ويضع بعضهم الآخر في إدارة الموضوعات الشائكة والحساسة، متكلماً بالكلام في موضوعاته محاطاً لا يقر لها ولا طمع، على حين أن بعضاً منهم يماري التيار السائد ويركب موجة القتل والتمردية، وفي ظروف المناخ الثقافي السائد يكون هؤلاء الأخيرون هم الأوسع انتشاراً وهم أصحاب الكلمة المسموعة، ومن هنا كانت وسائل الإعلام تتعا على نحو متزايد إلى محاربة كل ما هو جاف، ولعلنا في ذلك أحياناً إلى حد الخطر القائم.

- أحد أوجه صعوبات الثقافة هو التقدم التكنولوجي والتدور على ظهر الثقافة وتبنيها حتى أن الكلمة الثقافية والأدبية ربما أصبحت متعاصرة، وغير قاصرة على تجايز حدودها الإقليمية.

وقد تصاب الكلمة الأدبية بالصدور من خلال البث التلفزيوني المباشر، الذي سيصرف اهتمام الجمهور عن أعمال عربية أصيلة إلى معالجة أعمال وأقلام ودخيلة، وإلى اكتسب بسببها هوية^(٣٨).

خاتمة: أصحاب أزمة الثقافة المصرية

يمكن إجمال أهم أسباب تراكم الأزمات في الثقافة المصرية كما يلي^(٣٩):

- ١ - تسلط الدولة التي سعت إلى احتكار مصادر المعرفة والسلطة في المجتمع لصالح الطبقة الحاكمة، وإلى ترسيخ معنى الإجماع الذي يركز على مآزاة النخبة الحاكمة، وإقرار معنى الطبق، مما لا يراة هذه النخبة، والفتنة بمبادئ الحرية.

- ١ - الأزمة التي مرزوق حلها بقوة بولس بالثقلين، إذ لم ينظر القضية العسكرية المتعلّقة إلى الشعبين بوصفهم مشاركون في صنع القرار، بل بوصفهم غيرا، أو موافقين لا فعال لهم.
- ٢ - الأسطىام بجموعته الثقلين المعارضين للسلطة والمصف بهم، أو إخبارهم على الصمت أو الكتابة الرمية التي هي نوع آخر من الصمت.
- ٣ - الرمي القويحي لئلا في علاقتها بالآخر الاجتماعي، وهو وهي تواتر ما بين بعض البحث من خصوصية في جانب، والاتفاق على شراكة عرقية في جانب آخر.
- ٤ - بعد المجهود في شراك الثنائيات التضامنية التي سجلها الأجهزة الأيديولوجية للدولة التسلطية مثل (الأصلية والمعاصرة)، (الأنا والآخر)، (الشرق والغرب)، والمثلث قبل الطرف الأول من كل هذه الثنائيات والتضاد المضي مع الطرف الثاني الذي يرواه طبقه أو بهاديه. وكان من نتيجة الضيق الذي انتجته الدولة التسلطية أن عكبت بنية الثقافة إلى بنية اجتماعية الجانب لا تعرف الحوار ولا الصراع بين الأفكار، ولا التفاعل بين الاتجاهات والتيارات. وعكبت للعراك الفكرية، وأعطت المظالم بين مستلمي التيارات المختلفة.
- ٥ - انهم احتكروا السلطة الأجهزة الإعلام ومنظمات الثقافة، بعد تسليم الصحافة ومدير النشر في أغلب الرأي الواحد على أفراد الثقافة. وبدا مرزوق الفداء معين في عدم مرونة في الحياة الثقافية، مريضا بوحدة الدولة أو عدم وحيدها عن مبدأ التجديد.
- ٦ - في ظل هذه الأوضاع، شكك الثقلين ما بين حكمي الرضا والسخط أو بين نعمة الكتابة والنشر وجمعهم العدمي بالفتح من البشر أو الفصل من العمل.
- ٧ - عرفت الثقافة المصرية المهرات الجامعية للثقلين من كل الاتجاهات، ووصلت إلى ذروتها في الخريطة الصدامية، ولعبت تلك صخرة العقول التي تصاعدت مداراتها بعد كارثة ١٩٦٧.
- ٨ - ميزت أجهزة الدولة التنظيمية والثقافية عن أن تقوم بتسليم ملف لتدوير عقائدي، أو حتى إعادة إنتاج لتدوير القياسي أو التواصل معه بوصفه نقطة انطلاق. وكانت النتيجة أن خرجت أجيال منفصلة عن تراثها القويحي، ملتزمة بماضوها الفضي، مستسلمة إلى أجهزة الدولة التي تبت خطاها الانصيوي.
- ٩ - تراجع الفكر، لأن الفكر لا يستطيع أن يبدع في ملاقات الضيق المبدع الفكر مرتبط بمشاع الحرية، وإمكان الثقافة والمعاينة والمفروج عن القواعد التوضيحية، ومن ثم طبل طرح السؤال الذي يؤول إلى الإجماع، ويصف بالتراتب، ويصرحت بالتفرقة.
- ١٠ - ساعد على تراجع الفكر أن الجماعة - المجال التنظيمي لإبداع الفكر - قد اختزلتها الأجهزة القيدية للدولة التسلطية مع قرارات طرد الأصلية، ومع قوانين تنظيم الجامعات التي أسقطت رعايتها إلى غيرها.
- ١١ - عندما وجد الفكر نفسه عاريا من الحماية، توقف المبدع عن الإبداع، واتجه للفكر إلى التدمير والتهافت، واتجه الرمي إلى البهجة حيث المال أو الأمان، وصاح العقل القمرد إلى الصمت عن الكلام.

كانت هذه هي أهم أسباب أزمة الثقافة المصرية عبر خمسة عقود ماضية، حتى أننا نصل إلى نفس النتيجة التي توصل إليها د. جابر مصطفى في كتابه «التحليل بواجهة الإعلام» إلى أن أي مقارنة بين أزمات تنوير هذا الوطن والزمن الذي نعيش فيه تبدو في صالح الماضي، كما لو كنا نراجع إلى الوراء بدلاً من أن نضلع إلى الأمام، ونظهر صوب ظلام التنظف بدلاً من أن نستقبل أنوار التقدم^(٢٠).

سادساً: كيفية تنمية التفكير والإبداع في الثقافة المصرية

أوضح الاستعراض السابق، أن تراجم التفكير والإبداع في الثقافة المصرية يرجع لأسباب عديدة متصلة بالإبداع الأسري والتعليم والإعلام والثقافة

وأن النهوض الحقيقي بالثقافة يتطلب القيام بإصلاح شامل متراس في كافة قطاعات المجتمع، وبخاصة مؤسسات الثقافة الاجتماعية ومؤسسات التعليم والإعلام والثقافة، وفيما يلي توضيح لما ينبغي القيام به

١ - دور الأسرة

يحتاج الطفل إلى من يشبع إليه بعض مبادئه، ويحاط به من قبل أهلهم وموضوعية اهتماماته وقدراته ويموله وتطعمه، كما يحتاج الطفل إلى من يحسن بهما، ويحسب له، وذلك الشكلا الذي قد تلقى حجر مثرة أمام إظهار الطموح والقدرة^(٢١).
ويجسم المناخ الأسري في كمية التفرغ الأبوية لدى الطفل، لأن الطفل في جميع مراحل عمره شديد متعلقاً بوالديه، «الطفل الانشغالي» يعني به الأسرة، ومن هذا المنطلق فإن الاهتمامات الواقعية لها تأثيرها الكبير في حالة الطفل بالواقعية داخل الأسرة، ولذلك على الأسرة مراعاة مايلي^(٢٢)

- إبعاد الطفل بحدود اجتماعية وثقافية مثيرة، لكي يتسبب إليهم حقائق جديدة تشكل لهم نوعاً من التحدي لحياتهم وفكرهم

- تعويد الطفل على أنه مسؤول، السيطرة على بيئته من خلال المحاولة والنشاط، وتشجيعه على أن يعلم الحياة بما يتسع لمحاولته ونشاطه، ويرحب بها

- تشجيع الطفل بصورة مستمرة بما يعمل على إتقانه المهارة التي تمكنه من تحقيق الطموح المستمرة.

- تقليل التفكير الجديدة للابناء، والتشجيع بحسب الاستطلاع لديهم، والإجابة عن تساؤلاتهم، دون اعتراض أو تقليل من شأنهم.

- تحفيز مستوى الفهم والفكر الذي قد يمتري بعض الأطفال

- تجنب أسلوب الإكراه وإبعاد العوامل التي تؤدي إلى الصراع

- تحقيق المناخ اللازم الذي يساعد الأطفال على إظهار قدراتهم، والتعبير عن مهاراتهم واستعداداتهم، والعمل على تطويرها بما يسهم في تكوين الشخصية الناجحة

- تشجيع الاتصال والمخاطبة والمقابلة الصعب في الحدود المألوفة

٢ - التعليم

إن الأوضاع التربوية للتعليم تدعونا إلى البحث عن وسائل وأساليب جديدة لتطوير التعليم وتحسينه ورفع كفاءته من أجل أن يكون ممكناً تنمية الجديد والإبداع. ولأن النشاط في كل عمل تربوي من مبدأ التربية لزمن مغير، فالتربية لم تعد اليوم للتكيف مع ما هو قائم منسب، بل يجب أن تكون تربية متغيرة قادرة على استواء الجديد، ونشطة في حركة دائمة لا تتقطع، والعكسة في ذلك أن تمنح الطالب قدرة متجددة على التكيف مع الجديد ونشطة دون التوكل على الآلية التربوية التي يعاني منها اليوم، والتأقلم والتصورات والتفهم التي تلتزمها تقع في إطار المطلق والعامية والشمولية، وهي موضوعنا لكافة قامت إلى نوع من التجديد والتفوق، واستطاعت أن تخرج مسار الزمن ودوره، وكرمت بها إنساناً عبقاً لمستاد بالغيرة والاعتراف عن روح العصر الذي يعيش فيه^(٣٢)

إنما بحاجة إلى مراجعة شاملة لنظرة الأساس التربوية من أجل تنشئة إنسان جديد، ويتطلب تطبيق ذلك من أسس تربوية معاصرة ونشطة لتلك التي افترضا هذا القوم التهازل من جفاف جهود الألفية الصاعدة. هذا البشر العادي الأعداد ناله الجوع، صاعب النزعة الاستيعابية المنسجمة، قبل الصاعدة تجاه الخير، الذي يشكل من الحب الزهني، والعزلة والفتنة، وفيما يلي بعض التوجهات التربوية العامة^(٣٣):

- إن هدف التربية لم يعد هو التهيؤ للعزلة، بل تهيؤ الفردية بعيداً في حد ذاته، بل الأهم من تخصيصها هو القدرة على الوصول إلى استقلالها، وإيقظها في حل المشاكل، لقد أصبحت القدرة على طرح الأسئلة في هذا العالم الغير الدائم بالاحتمالات والبدائل، تدور أهمية القدرة على الإجابة عنها.

- لم تعد وظيفة التعليم مقتصرة على تنمية الاحتياجات الاجتماعية، والمطالب الفردية، بل تعانينا إلى التوافق الوحدانية والأخلاقية، واكتساب الإيمان القدرة على تحقيق ذاته، وأن يحد حياة أكثر ثراء وصفاً.

- لا بد للتربية الجديدة أن تتصدى لروح السلبية بضميمة عامة التفكير الإيجابي، وقبول المخاطرة، وتمويل مفهوم المشاركة، والتعامل مع التحدي والتجرب، والاعتماد، بالمعنى، واستماتة التعلم، وعدم الاستسلام لروح السلبية المخافة.

- إن طلباً أن نحقق الفرقة العرفية لدى إنسان الفرد بحيث يتركه لتعمل أليات تفكيره، وذلك بجعله وأنها بليات التفكير المختلفة، وبما نغرة على التعامل مع العوامل الزمنية، بجانب العوامل المصنوعة دون أن يفقد الصلة التي تربط بينهما.

- لم يعد هدف التربية هو خلق عالم من البشر للتواصل المتشابه، بل يقرر مشدداً بموقف التعددية وفهمه، قائم على التواصل مع الغير، بظلم الواقع المختلف مع واقع، والرأي المظاهر لأرية ومن الضروري أيضاً أن يستند التعليم إلى ثقافة الإبداع، وليس إلى ثقافة المحاكاة.

وإذا كان ذلك كذلك لزمن المحافظة على القدرة الإبداعية منذ الطفولة الأمر الذي يستلزم إعادة النظر

عالم الفكر

في أسلوب تعليم الطفل. في دور العلم، بحيث يصبح الطفل يتقوى العملية الإبداعية في حدها الأقصى لدى العلماء والفكرين، كما تسمح له بممارسة هذه العملية في حدها الأدنى

فالطفل مهيا لذلك باعتباره نبهدا، ولكن الأمر الذي يصنع الطفل من ممارسة العملية الإبداعية إنما هو مردود إلى (التجارب الثقافية) الأمر الذي يلقي إلى (ممارسة) عقل الطفل^(٢١)

وبحسب الاعتماد بالقرارات الإبداعية ضرورية فكيف يمكن أن نتعامل مع هذه الحياة العصرية المتغيرة والمتطورة من أن يقدم مثل هذه الشخصية التي تتمتع بالقدرة على التعبير، وريادة النفس، وتوفيق الفكر والوجدان. ولقد أصبح هذا الاعتماد ضروريا مرجعها أن الإنسان المعاصر قد أصبح موجودا حليفا بحيث لا شيء، بدونه، ولا شيء، بعزله، شفاف قلبه، ولا شيء، بشئ حياته المادية، وإل هذا الحواء النفسي، والذي أصاب كثيرا من الناس لا يمثل سوى عرض من أعراض ذلك التوحش الوجداني الذي أصبح معه إنسان العصر الحديث عاجزا عن الشعور بأي تعجب أو دهشة^(٢٢).

فالنفس البديع هو ذلك الذي يستلزم أن يقدم لنا من خلال حاجه وانكاديه كل ما يسهم بالمعاصرة ويرتفع بالتقنية في جميع المجالات (سواء كان تلكا فنيا أو علميا) إلى أعلى مستوى، ويقدم لنا من خلال هذا الإيجاز ما قد يقدمنا إلى الإسهام في العمل، وريادة فضاء السموات، والإقبال عليها بوجه عام.

وهي الفرية الزمنية، أن نجس، الفكر العالم سيصبح فيه العمل سلسة مفرقة حتى تولد البعض أن تصبح فروع العمل أحد عناصر الريادية الإبداعية في عالم الفكر، إن رعاية العنصر القوي هي أن يقدم الإنسان باستقلاليته، ليصبح قادرا على أن يتخطى تلك القيود، وأن يشهد لوقته فرله التي تنمو إلى الريادة المبرزة بما يثري حياته ويورد بالفكر على أسرته ومجتمعه وبلاده

إن عدم توفر الفداخ التربوي الفوقي، عامل ملزم في كل مراحل التقدم الاجتماعي، غير أن تأثيره يصبح أكثر حساسية في مجتمع المعلومات، حيث الإبداع والابتكار مطلب أساسي لتحقيق التقدم، وحيث التقدم المعرفي (غير الرسمي) من خلال الاستكشاف المباشر بالواقع الاجتماعي هو أحد المصادر الأساسية لاكتساب المعارف والمضاربات، مطالب أن هذا الاستكشاف يعمل على تقوية وترسيخ ما يتم تلقيه من معارف ومهارات من خلال التعليم الرسمي، لذا طمنا أن نجد العلم فيسلك وهو هدف أن يتخطى عالم يسهم هذا العلم إسهاما جادا في تنمية المجتمع

٣ - الإعلام

إن العناية خاصة إلى تلميح وتغيير الوضع القروي للإعلام من أجل خير الإنسان والمجتمع ومقترح ما يلي

١ - العنصر الأولي في طريق التمهيد بالإعلام هي إعداد القوانين والتنشيطات المقيدة لتحرية الإعلام، واستكمال البنية الأساسية للمجتمع المعرفي من فرائض جديدة لتقوى حرية الإعلام واستقلاليته

وهذه الإعلام من يده كما يملك استقلاليته إذا كان تابعها السلطة الحاكمة بأي صورة من صور التبعيد، وذلك أن حرية لا تتوفر إلا من خلال عمله خارج إطار السلطة لا داخلها، واستقلاليته لا يتخطى إلا حينها يكون مستقلا عنها، أنه إذا خضع للسلطة واستقل عن كل شيء، أدى، فلا قيمة لاستقلاليته، ولا اعتبار.

عالم الفكر

٢ - وضع سياسات إعلامية جديدة لمواجهة البث التلفزيوني المباشر، بحيث تعقل أقصى درجة ممكنة من الجاذبية الفنية والتلفزيونية مع رغبات واحتياجات الجماهير، وتقديم إنتاج وثقفي معين، خاصة في مجال الخدمات التلفزيونية، مع فتح الأبواب واسعة أمام الأفكار والمخالفات الجديدة والتعريب المستمر للناطقين في حقل الإعلام، ودعم جسور التعاون والمشاركة بين الهيئات الإعلامية ومؤسسات الإنتاج العامة

٣ - دعم الإنتاج الإعلامي، بتشجيع الإبداع الفني، ويحتمل أن الإنتاج الفني نفسه هذا هو الذي يمكن من خلاله الحفاظ على الذاتية الثقافية المحلية والعربية، ويحرر عن أصالتها وأمانها وبطوماتها، وأن يكون على مستوى فني يحفل القدر المناسب من الجاذبية للصغير

وهذا لا بد أن يؤخذ في الاعتبار عند وضع سياسات الإنتاج ويحطه لتوفير العناصر الفنية

(أ) الإمكانيات الفنية والتكنولوجية للقناة

(ب) الإطار الزمني المزمع والدورية تدريباً فنياً متخصصاً

(ج) الموارد المالية اللازمة للتشغيل

(د) المعلومات المتصلة بالجمهور البثي والمعلومات الإعلامية والتلفزيونية، ومسؤولياته وعاداته في التقني

(هـ) الظروف المتصلة بمعدلات التنمية الاقتصادية والاجتماعية والثقافية والتربوية حتى تتوافق خطط الإنتاج مع خطط التنمية وتعمل على تنفيذها وتعدّها إلى الأمام

وأي خلق في توفير أي عنصر من هذه العناصر كعمل يتغير مستويات الإنتاج ويصغرّها عن طوله الفراغ الذي لا بد لها أن تملأ، أو تقديم إنتاج لا يتوافق مع احتياجات الناس وتطلعاتهم، ويؤدي إلى انصرافهم أو عدم انتباههم

وهنا تبرز ضرورة الربط بين عدد ساعات البث وعدد القنوات الإخبارية والتلفزيونية، وبين القدرة على الإنتاج المحلي أو الإنتاج المشترك، وللأسف الشديد فإن التلفزيون يقدم عدداً من ساعات البث لا تتناسب مع إمكانياته الإنتاجية^(١٧).

٤ - تأمين الموارد الأولية الضرورية للإعلام، أو ما يمكن تسميته بالظروف المادية كالقوى، والأعلام، والأخبار، والنواتج الطابعة، وأجهزة الاتصال والتسجيل والقياس والعرض وغير ذلك، على أن يأخذ هذا التأمين أولوية مالية اقتصادية واجتماعية، كل هذا وغيره أن يتمثل في إذا اعتمد الإعلام على العلم والدراسة، وصحيح الصورة بين وبين العقل الأكاديمي، ويتعاون مع العلماء والفيلسوف، واستفاد من الأبحاث والدراسات الإعلامية التي تراكمت، على مدى أكثر من خمسة وخمسين عاماً في عصر الدراسات الإعلامية في بلادنا

٥ - استحداث الجوائز لحقل الإنتاج الإعلامي

1 - الثقافة

من خلال العرض السابق لواقع الثقافة وما يعكسه من مشكلات ومشكلات، يتضح لنا أن الثقافة هي جزء من أزمة الواقع السياسي والاقتصادي والاجتماعي وهذا يطور السؤال الشير الطرح والتحدى مما هل تنتشر مستويات طويلا، بل طويلا حتى تصلح الأوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية. ثم نتوقع إصلاحا لأوضاع الثقافة.

أي هل فكر لنا أن نستلهم إزاء الطوائف المملوكة التي تشجعها وتغلبها في ثقافتنا وفي مظاهر التعبير عنها وفي قيمها الثقافية وأن نسلك على هذه النماذج ونشأ بهم الإصلاح السياسي والاقتصادي والاجتماعي.

نشير لذلك أن أي إصلاح قلبي لا يواكبه إصلاح الشؤون السياسية والاقتصادية والاجتماعية، هو إصلاح معكروم عليه بالمثل.

ولكن في المقابل فإن الثقافة لها انعكاساتها على الأوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية ومن شأن التغيير في الثقافة أن تؤدي إلى تغيير الأحوال السياسية والاقتصادية والاجتماعية وربما تؤدي إلى تغيير حلول سياسية واقتصادية واجتماعية يكون من شأنها إصلاح شامل في هذه المجالات جميعا.

ونطرح فيما يلي عددا من الأفكار والأفكار التي يمكن أن تؤدي إلى التغيير في الثقافة:

١ - رد الاعتبار للثقافة المصرية بكل بؤبؤ الأبناس الحضري، خاصة وفي المجتمع المصري نفسه، ذلك أن قوة الثقافة وانعكاسها إيجابا وإيجابا إنما تكون بقوة الدولة دانيا (استقلال وتقدم).

٢ - رد الاعتبار للإنسان المصري والشعب المصري خاصة في الصدارة منها، حيث الديمقراطية صحيحة، وإدارة ديمقراطية لشؤون الثقافة، وموقف صريح من القضايا القومية والوطنية، وبرنامج رفيع للقيم الاجتماعية، وموقف عدم انحياز صامد.

٣ - ضرورة إعادة صياغة ثنائية جديدة تشرى من القيم الاجتماعية الصحيحة مثل قيمة العمل المنتج كوسيلة وحيدة للتقدم والارتقاء على المستوى الفردي والجماعي، وقيمة الحقبة على حساب القبول والقبول والتعصب، وقيمة العمل على حساب الكذب والافتال، وقيمة الإصلاح في مواجهة الفساد، وقيمة الاجتماعية في مواجهة الفردية والانعزالية، وقيمة الرخاء في مقابل الترفيع العرفي والمذهبي والعرضي، وقيمة التسامح في مواجهة التعصب، وقيمة الحرية في مواجهة التسلط والسيطرة، وقيمة النظام والقانون في مواجهة الفوضى.

وإن إعادة صياغة ثقافة جديدة هذه عناصرها، فالمستخدم كافة أدوات التعبير عن الثقافة هي مهمة أساسية أمام المسيرين من الثقافة والمهتمين بها، ولكنها مهمة تواجه صعوبات تكمل في مدى نجاح التعامل مع إشكاليات تتعلق بالتحدي السياسية والاجتماعية في مجتمعاتنا، وتربية الأبناء الثقافي.

٤ - الزهد الثقافي وما ينشأ من تكريس العنصرية، وكافة القيم الاجتماعية الأخرى ومواجهة التعصب، كل ذلك مرتبط بالزهد الديمقراطي والحرية، وإزالة العقبات التشريعية والسياسية من طريقها.

عالم الفكر

٥ - إن أي عمل ثقافي جاد يهدف إلى إنقاذ الوطن من قرينة والتفكير الثقافي، يجب أن يترجم إلى الأنشطة الصاعدة من الجماهير العريضة التي لا تشترك في الحياة الثقافية والسياسية والاجتماعية، لا في شكل النصيح والإرشاد والتطعيم، ولا في شكل المزاينة على إعلان التمدن الثقافي، ولكن بتقديم الأمل في حياة أفضل للإنسان والتطعيم معا، وبإعلاء قيمة العقل وتكثاف الحريات وتكثيف الديمقراطية.

٦ - حرية التفكير إلى دهرهم الرائد، ولا يتم ذلك إلا في مناخ من الحريات الشخصية والعامة والسياسية والديمقراطية. إن هذا المناخ يتيح للتدجين أصالة الطفل والتعبير والإبداع، وفتح التفكير أصالة التفكير والتفكير والتفكير، ولا ريب في أن هناك مبادئ عامة وأخرى خاصة مثل هذا المناخ الذي نطلب ونسعى إليه إنما المبادئ العامة التي هي من شأن الجميع تلك، فالحياة الفكرية للجميع إلى قضية الحرية والتعامل الصحيح مع الموروثات الثقافية المحلية والشعبية والفولكلورية، والاتصال الصحيح والصحيح بالموروثات الثقافية الإنسانية التي أودعها الأمم القديمة والوسطية والحديثة.

وأما المبادئ الخاصة التي هي واجب المثلثين تجاه أنفسهم فالحياة الفكرية على الحرية والتفكير، حرية الوطن وحرية المواطن، ولا يتم هذا الأمر للمثقفين إلا بالانتماء العميق لواقع بلادهم، والأرضيات المصممة بموروثات الوطن والأمة والتفكير الرائد على موروثات البشرية.

لذلك لا يتم المثقفون هذا الأمر، وسواء **التيون** أن يهدفوا إلى دهرهم الرائد، إلا بأن يسعروا إلى حماية مصالحهم بظلمة الثقافات والتشوهات والهجومات والجمادات، والعمل على إسحاق حياتهم والتعامل معهم ومدارسهم الفكرية والعلمية والفنية وإدراكهم المعيار الفرعي فيما بينهم.

٧ - مهمة المثقفين من أصحاب الفكر الراشد المستقل أن يمتثلوا على أن تعيد الثقافة المصرية إلى دورها الفاعل، وأن يسمموا المخطأ والميلانات المصرية لتجديد التفكير المصري، وأرى أن هذا يقوم على أمرين^(١):

- الأمر الأول إعادة صياغة (المفاهيمات) بمعنى أن يسمي الفكر الراشد إلى تحديد المفاهيمات الأساسية، مفاهيمات الوطن، الحكم العقل، التفكير، العلم، الفن، الفصل من هذه التسميات إلى بيان العلاقات، الحكم، والتحكم، الإيجابية والافتقار، الديمقراطية، الحرية والفرد، النظام

والفوضى إلخ.

- والأمر الثاني إعادة بناء (الأساسات) الإعلامية والتربوية والعلمية والثقافية عامة. إن الحياة المعنوية أربعة عقود لكل من مؤسسات وأجهزة الإعلام والثقافة، ولا مفرج من الخلق، ولا طريق إلى تنمية التجديد الثقافي إلا بالانطلاق من امتلاك العقل الثقافي لا بد من تحرير أجهزة العلم والتطعيم والإعلام والثقافة حتى تدار ديمقراطياً، ولا بد من تحرير حق المصريين في تأسيس حياتهم ومصيرهم ونظامهم واتخاذهم الثقافية الديمقراطية المستقلة، وطولهم في بناء مؤسسات الثقافة المستقلة. هذا بعد الثقافة المصرية لديها وتثبيتها، وتعود إلى أنهارها وإعادتها.

٨ - لتصبح أفكار من الفاعل الحاشية من الثقافة، فالثقافة ليست حشراً للأدوية بالطبقات أو الانحلال فقط، بل سلوك مدعمر مبدع يفتح إلى القرني، وإثارة الرغبة في التساؤل، والحوار والإبداع، وإثراء العلاقات من وظيفة اجتماعية.

- ٩ - التركيز على خلق الإنسان الشكف وليس التعلم
- ١٠ - معالجة الأسباب التي أدت إلى صوء مستوى تعليم اللغة العربية، ومعالجة كرامة اللغة باعتبارها رداء الفكر
- ١١ - وضع الخطط للانتعاج بمجالات العلم والاستفادة من وسائل الإعلام في نشر الثقافة وتقديم الحوافز التعليمية للإبداع
- ١٢ - تأكيد وتعميق التوافق العصري الوثيق بين السياسة والثقافة، وتفعيل القطاع الثقافي في مجال إدارة شؤون البلاد
- ١٣ - الاعتزاز بالذات، والاعتماد على الذات، وتبني ثقافة الذات، والوفاء التقدي من الذات، وتركيز الفترات والمناطق لفتح أبواب الإبداع الفكري، والعمل على دعم الوحدة الوطنية والتموية^{١٣٤}.
- ١٤ - رصد كل الإمكانيات والعوامل المتاحة في المجتمع، والتفاعل الفكري والتقني مع الغير، ومع جميع محيطات العالم المحيط بما حسب المتاحات والاوليات (البدء كل ما هو ذاتي كل ما هو مصري)
- ويستند على تحقيق الاتزان السليم، العمل على تحقيق التنمية الثقافية التي هي غاية التنمية الثقافية، ويشمل أهدافها والوسائل **المقدمة لها** **طيارات** في سلم القيم، موصولة بالرحم بالتمام الاجتماعي الاقتصادي، مستند، وهذا ما يجعل من التنمية **مبدأ** **عديدة** **الآبعاد**، ويوجد بها تدور أهداف بعيدة المدى وأن طابعها **تقني** **الحياتي** **والثقافي** **السياسي** **الاجتماعي** **والمعالج** **مدهوم** **اقتصادي** **كلى** **التنمية**
- ويستند التنمية الثقافية، استناداً من كونها تعنيها مستنداً عن أنشطة جديدة للقيم، وسيلة لإثبات الوعي الاجتماعي، في تعليم الفرد الفطر والتطابق التي تلهم الإنسان، ويمكن لهذه التنمية أن تترجم لتطور العلم والثقافة ووسائل الإنتاج بعيد يركز على قاعدة واسعة بالظفر الممكن، ويمكنها أن تفسح حوا للأبوابية الخاصة بين العدالة والتقدير، والمدينة والريف^{١٣٥}
- وقد نتج عن ذلك أنه تم الاعتراف بالتنمية الثقافية كجزء من التنمية الشاملة، وأنها هي بعض الحوائج تكملها لها، وأن هناك دوراً أساسياً في وهي البنية الوطنية وشيئها
- ويؤكد الإحصائيات بأهمية التنمية الثقافية، بالتنمية بمعزل عن سياقاتها الإنسانية أو الثقافية هي نمو بلا روح، كما أنها لا تعني الحصول على السلع أو الخدمات فحسب، بل تعني أيضاً فرصة لتغيير طريقة كاملة ومروية وثقافة وجدنية والاحترام والتقدير للتحالف معاً، وتطوري على ازدهار الوجود البشري بجميع أشكاله
- إن الثقافة مهما اكتسبت من أهمية ككافة للتنمية (أو عطية على طريق التنمية) لا يمكن في نهاية المطاف وضعها في مرتبة ثانوية لكي تكون مجرد منسج مشغل للنمو الاقتصادي (أو حتى له) فالثقافة ليست مجرد وسيلة لخدمة أهداف معينة، على الرغم من أن هذا هو أحد أدوار الثقافة بالتعريف الصحيح للظاهرة، بل أن دورها يشكل الأساس الاجتماعي للأهداف وأنها^{١٣٦}

عالم الفكر

والثقافة والاقتصاد مما جزء من ثقافة أي شعب وعلى خلاف البيئة النشئة التي لا يتغير فيها شيء أن يكون بأخص مما جاءت به الطبيعة فإن الثقافة هي مصدر تقدمنا وإبداعنا. وهذا تغير نظرنا إلى دور الثقافة كمجرد أداة لتخزينه دورا أساسيا للإبداع. فمفهوم ينظر إلى التنمية من منظور يشمل الفكر الثقافي.

وعلى التنمية الثقافية لمجتمع في لحظة معينة من نموه الاقتصادي والاجتماعي أن تغير من صفات العلاقات المتفاعلة بين الإنسان والمجتمع. أي من درجة استقلالية الفرد. وقابليته على التوسيع في العالم. والاتصال بالآخرين. والمشاركة في المجتمع مع الاحتفاظ بطوره على الضرر منه. يعني هذا الموقف اختيار عدد من القيم القومية والاجتماعية التي تجعل من التنمية الثقافية غاية العمليات.

وعلى الإنسان أن يتطلع إلى الحياة الفعلى. وليس إلى مجازة الأكل. ويعبارة أخرى يجب أن يركز الإنسان جيوته ليس نحو تكديس الثروة بل نحو الحياة القومية والجماعية والفعلية.

ونحن بحاجة إلى سياسات ثقافية. فلا يكفي أن نتمد على أهمية الثقافة إذا لم نعرف مفهوم المجتمع الحديث. وبالتالي العمارة إلى عمل مبني. إن السياسات الثقافية ضرورية. وعلى الدولة أن تقوم بواجباتها نحو الثقافة. وأن تتمكن من المحافظة على الحريات وحياتها. وأن تتسلل بين ثقافة المؤسسات المعنية بالقومية والتعليم والإعلام والفنون. وأن تضمن التراث الثقافي في وجه عمليات التعريب والتشويه. وأن تقوم بدور الرقيب الطبيعي في أدبها الثقافية وفلسفتها. كما يجب أن تكون حاضرا أيضا. الأشكال الثقافية وبنيتها الأساسية في نمط الفرد والمجموعة الإنسانية.

وعلى الدولة أيضا أن تساهم في تحقيق الديمقراطية الثقافية. وأن تساعد على نشر الإبداع الثقافي. وأن تساهم في تحويل الإبداع الفني والثقافي. وأن تهتم بالمشروعات الثقافية. وأن تساعد على تحويل الإبداع الأدبي.

ولا يعني هذا أن نتمد الدولة ثقافة الشعب. أو أن نكرس ثقافة رسمية على المواطنين. بل أن نطرح أن نطلق الحريات. والثقافة التي لا تفرغ ولا تغطي مساحة الباقى المتكافؤ إلا في صياح من الحريات حرية الفكر والتعبير والاعتقاد والخدمة والتفسير والتأويل والبحث. فالحرية أساس لكل إبداع ثقافي.

خلاصة البحث

حاولنا أن نقدم تصورا مقترحا لكيفية تنمية التجديد والإبداع في الثقافة المصرية. وبدأنا أن تبدأ بتحديد من الثقافة والإبداع. يتضمن أهمية الثقافة وحياتها وخصائصها ومفاهيمها والإبداع. ومفهوم الإبداع والنتاج الإبداعي والناح الإبداعي. وأهمية الإبداع.

ثم عرضنا المشاكل البحث التي كشفت بوضوح عن تراجع الإبداع في حياتنا. وتزايد المشكلات التي تعاني منها وتراجعها. ونساقطت البحث. وأهمية البحث وأسباب اختيار موضوعه وأهدافه. ومنهج البحث وأدواته. ثم نتائج البحث وتطبيقاتها.

وتبين صعوبة تناول قضية تنمية التجديد والإبداع في الثقافة المصرية. لارتباطها بعوامل كثيرة

عالم الفكر

ومشغولات متداخلة ومتشابكة يصعب الفصل بينها. كما أن تنمية التجديد والإبداع ليست مهمة جيدة واحدة أو مؤسسة بذاتها دون غيرها. بل هي مهمة كافة أجهزة ومؤسسات المجتمع

إن السؤال الذي يواجهه ما الذي نقرحه ونفعله لنعود أمثقا العريقة إلى الزخارفها وإلى تجمدها في الإبداع والصفاء.

نفس أولا على أن مشاركة المواطن في بلاده وما انتمت هذه المشاركة من حروب طاحنة قد عطلت نموها وتقدمها.

لقد كان تحرير بلادنا أرضا وثقيا بقلوب كل رجل. وفي نفس الوقت دفعا إلى أعلى الإيمان في سبيل هذا الواجب المقدس.

الأمر الثاني هو الاستعداد المدني. فلا ريب في أن حكم الفرد الطوط قد وصل بالبلاد إلى ما يشبه الخراب الاقتصادي والاجتماعي والعلم الثقافي والإبداعي

ويمكن تلخيص الموقف الآن في شعورنا الثقافي في أوضاعنا العامة القهيدة للضربات. فلا الزخارف الثقافي والإبداعي مبعث ضاح من الحريات. وبمستوى يعيش ملحا تيمس عليه القيود والأوضاع المظلمة المبررة

إن طينا أن نجد النظر في مجال سياسات العامة وأصل الأسرة ومؤسسات التعليم والإعلام والثقافة. وأن تلقى جميعها شعرا إلى الشيء الهام من الإبداع أولا شيء آخر يتم الإبداع هو كل شيء. ومن خلال الأسرة يتم ممارسة أساليب تربوية تعمل على تنمية التفكير الإبداعي والضرورات الإبداعية للأطفال. والتخليق من تأثير وقاية الكبار عليهم. وأن تعمل مؤسسات التعليم والثقافة على تأكيد مفاهيم المشاركة والتعبر. ولا نستحسن المصيان ما دام واقعهم هو مشود الانفصال والتصدد والتسبب فكل ذهب إلى غير رجعة عصر القرية القائمة على العداوة والقسوة والربط

وإن ذلك مؤسسات التعليم على إنسانية الملتزم وإلى تعمل على أن يكون التعليم من أجل التحرر لا القهر. والإبداع لا الإبداع. والمشاركة لا السلبية. والسماحية لا القسوة. فالتعليم لم يعد مجرد وسيلة لثنية مطالب المجتمع وريجات أفراد. فالتعليم الحق يثير البهجة. ويبحث على الأمل ويؤدي إلى حرية الإنسان. ويعلمه من جوده. ويعرفه كما تقدم به صرة عما يفعله من قرارات وممارسات ومفاهيم وأعلام

إن على كافة مؤسسات المجتمع أن تسمح للإنسان بالوصول إلى كامل ثقته. وأن تعطيه الفرص لكي يعاير حيوته أي تنمية من الحياة المشورة بعقل. وهو لا يمارسها حقا إلا إذا مارس الإبداع والعبادة لا تطور إلا إذا كانت هذا. والفرد لا يستقيم إلا أن يكون حواء. والهدف أن يشعر كل إنسان أنه غنان. وأن يشعر كل غنان بمسؤوليته تجاه الحياة

والذي يفتقر لهذا الإنسان البدع الذي يعيش حيوته. فلا بد أن تكون تربيته لا في الذكورة ولا في السلبية. ولا مثقلته ثق به عند التفكير عصور ماضية. بل لا بد أن تكون تربيته في الفصل الفلاني. إن تسهيل الإبداع يتم عبر العمل. العملية الأساسية لأي نجاح فهي أي مجال. إن حب العمل يمكن أن يعزز الاستعدادات القويمة ويظهرها. وفي الوقت ذاته يمكن أن يطور خصائص أخرى كانت غائبة ولا تزال مقصرة. إن الموهبة لا يمكن أن تستلهم من العمل. لكن العمل يمكن تعينه في أبواب الاستعداد.

نعم، يجب أن تكون في صدارة اهتماماتنا الحالية تربية الإنسان المتكاملة عبر العمل، وأصل العمل - تكون تلك هي الأداة الأساسية لتطوير التكامل الشخصي. وأن نركز على قيمة الإبداع، في كافة مجالات الحياة وعلى كل المستويات. وأن نتم توعية الأفراد بالإبداع باستمرار وكما يمكن ذلك، وأن نركز لتسويق الإبداع، فالإبداع هو العمل الإبداعي وجوهرها الحقيقي

إن تربية الإبداع ممكنة لأي شخص طبيعي عادي من وجهة نظر عقلية، وتوجد اليوم برامج على أن أي شخص عادي يمكن تطوير الإبداع لديه. وهناك دور مهم خاصة لتكوين التفكير الإبداعي للشخصيات الجامعات والباحثين. ولكن الأفضل أن نعمل كافة مؤسسات المجتمع على التوجه لتربية الإبداع لدى الأفراد. وإذا كان الإبداع يزدهر في البيئة القروية ثم فإن الإبداع وبالأخص نفسه يمكن أن تولده الظروف القاهرة

المراجع

- (١) أبوس مياث (١٩٨٧)، الثقافة القروية (١)، المؤسسة العربية للدراسات والبحوث، بيروت، مطبوعات عبيدات الطيبة للكتاب، ص: ٩.
- (٢) [الترجم: طه، ص: ٢٥ - ٢٦]
- (٣) [الترجم: طه، ص: ٢٦ - ٢٧]
- (٤) [الترجم: طه، ص: ٢٧ - ٢٨]
- (٥) [الترجم: طه، ص: ٢٨]
- (٦) [الترجم: طه، ص: ٢٨]
- (٧) [مناقشة الصافي (١٩٧٧)، من الثقافة القروية إلى الفكر العصري، ص: ٢٧]
- (٨) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (٩) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (١٠) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (١١) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (١٢) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (١٣) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (١٤) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (١٥) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (١٦) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (١٧) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (١٨) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (١٩) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (٢٠) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (٢١) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (٢٢) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (٢٣) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (٢٤) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (٢٥) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (٢٦) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (٢٧) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (٢٨) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (٢٩) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (٣٠) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (٣١) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (٣٢) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (٣٣) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (٣٤) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (٣٥) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (٣٦) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (٣٧) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (٣٨) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (٣٩) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (٤٠) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (٤١) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (٤٢) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (٤٣) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (٤٤) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (٤٥) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (٤٦) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (٤٧) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (٤٨) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (٤٩) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (٥٠) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (٥١) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (٥٢) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (٥٣) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (٥٤) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (٥٥) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (٥٦) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (٥٧) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (٥٨) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (٥٩) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (٦٠) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (٦١) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (٦٢) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (٦٣) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (٦٤) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (٦٥) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (٦٦) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (٦٧) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (٦٨) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (٦٩) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (٧٠) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (٧١) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (٧٢) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (٧٣) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (٧٤) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (٧٥) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (٧٦) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (٧٧) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (٧٨) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (٧٩) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (٨٠) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (٨١) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (٨٢) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (٨٣) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (٨٤) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (٨٥) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (٨٦) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (٨٧) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (٨٨) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (٨٩) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (٩٠) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (٩١) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (٩٢) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (٩٣) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (٩٤) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (٩٥) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (٩٦) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (٩٧) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (٩٨) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (٩٩) [الترجم: طه، ص: ٢٧]
- (١٠٠) [الترجم: طه، ص: ٢٧]

- (٢٦) (عاني خلاف هذا المصطلح (١٩٨٧) - الاستغنية والمجتمع العربي، القاهرة: دار الهلال، ص: ١٢١
(٢٧) (جيل علي (١٩٩١) - العرب، وحضر التطوير، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ص: ٢٢٩
(٢٨) (شارلي محمد ديك (١٩٨٧) - ميدان من الناس في: بحثا لحوال، قصة ٩١، يوليو، ص: ٦٤ - ٦٦
(٢٩) (حسن الزهاوي (١٩٨٤) - العرب، والقرية في القرن الحادي والعشرين، بيروت: دار استغنية، ص: ٢٢٩، ص: ٦٤ - ٦٦
(٣٠) (عزاد ديك (١٩٨٧) - هناك المطلة النطقة في: حنة ابي رشك، العدد ٢٢٦، يناير، ص: ٦٤
(٣١) (عزاد ديك (١٩٨٧) - عرب، عربي اشد العناء في: حنة العربي، العدد ٢٢٦، يوليو، ص: ٦٤
(٣٢) (عزاد ديك (١٩٨٨) - بما، الإنسان والتطوير، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص: ٦٤
(٣٣) (عزاد ديك (١٩٨٧) - مروج سائل، ص: ٦٤
(٣٤) (إيهام عبدالحميد قرح (١٩٩١) - التطوير بين العبد والإبداع - دراسة نقدية للمناهج الفرنسيات المصرية في: المجلس القومي للثقافة العربية لطلوع الإنسان، ص: ١٩
(٣٥) (محمد إسماعيل علي (١٩٩٠) - طعمنا أوروبا، مصادر: الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ص: ٢٠١ - ٢٠٢
(٣٦) (عزاد ديك (١٩٩١) - دراسات في القرية والمدينة - من صومرا القروية والمدينة: القاهرة: مكتبة دار الفكر العربية للكتاب، ص: ١٤
(٣٧) (لويج نيس، ص: ٣١
(٣٨) (مقالة نيل، ص: ١
(٣٩) (عزاد ديك (١٩٩٠) - الإسلام العربي، من القرية والمدينة في: حنة الدراسات الإسلامية، العدد ٢٢، ص: ٦٠
(٤٠) (سيد القاسبي (١٩٨٧) - الصمغ في بلاد العرب، واستخدام التكنولوجيا الحديثة في: حنة الدراسات الإسلامية، العدد ٢٢، ص: ٦١
(٤١) (سيد محمد الصاوي (١٩٩٠) - قرأتا في بلد الصمغ المصرية في: حنة الدراسات الإسلامية، العدد ٢٢، ص: ٦١
(٤٢) - *Open-Minded Books and others. (1985) Many Faces: The World, Contemporary and society: today and tomorrow, a report of the international commission for the study of environment - the problems*, London: Kegan Page, P. 16 - 17
(٤٣) (عزاد ديك (١٩٨٧) - شارلي، *القرية، المدينة، التطوير، المجلس القومي للثقافة والفنون والآداب*، ص: ٦٤
(٤٤) (لويج نيس، ص: ٣١
(٤٥) (لويج نيس، ص: ٣١
(٤٦) (عزاد ديك (١٩٨٧) - حنة ابي رشك، الكويت: دار الهلال، ص: ٦٤
(٤٧) (عزاد ديك (١٩٨٨) - رؤيا في القارة، المجتمع في: حنة العربي، العدد ٢٢٦، يوليو، ص: ٦٤
(٤٨) (عزاد ديك (١٩٨٨) - حنة ابي رشك، الكويت: دار الهلال، ص: ٦٤
(٤٩) (عزاد ديك (١٩٨٧) - حنة ابي رشك، الكويت: دار الهلال، ص: ٦٤
(٥٠) (عزاد ديك (١٩٨٧) - حنة ابي رشك، الكويت: دار الهلال، ص: ٦٤
(٥١) (عزاد ديك (١٩٨٧) - حنة ابي رشك، الكويت: دار الهلال، ص: ٦٤
(٥٢) (عزاد ديك (١٩٨٧) - حنة ابي رشك، الكويت: دار الهلال، ص: ٦٤
(٥٣) (عزاد ديك (١٩٨٧) - حنة ابي رشك، الكويت: دار الهلال، ص: ٦٤
(٥٤) (عزاد ديك (١٩٨٧) - حنة ابي رشك، الكويت: دار الهلال، ص: ٦٤
(٥٥) (عزاد ديك (١٩٨٧) - حنة ابي رشك، الكويت: دار الهلال، ص: ٦٤
(٥٦) (عزاد ديك (١٩٨٧) - حنة ابي رشك، الكويت: دار الهلال، ص: ٦٤
(٥٧) (عزاد ديك (١٩٨٧) - حنة ابي رشك، الكويت: دار الهلال، ص: ٦٤
(٥٨) (عزاد ديك (١٩٨٧) - حنة ابي رشك، الكويت: دار الهلال، ص: ٦٤
(٥٩) (عزاد ديك (١٩٨٧) - حنة ابي رشك، الكويت: دار الهلال، ص: ٦٤
(٦٠) (عزاد ديك (١٩٨٧) - حنة ابي رشك، الكويت: دار الهلال، ص: ٦٤
(٦١) (عزاد ديك (١٩٨٧) - حنة ابي رشك، الكويت: دار الهلال، ص: ٦٤
(٦٢) (عزاد ديك (١٩٨٧) - حنة ابي رشك، الكويت: دار الهلال، ص: ٦٤
(٦٣) (عزاد ديك (١٩٨٧) - حنة ابي رشك، الكويت: دار الهلال، ص: ٦٤
(٦٤) (عزاد ديك (١٩٨٧) - حنة ابي رشك، الكويت: دار الهلال، ص: ٦٤
(٦٥) (عزاد ديك (١٩٨٧) - حنة ابي رشك، الكويت: دار الهلال، ص: ٦٤
(٦٦) (عزاد ديك (١٩٨٧) - حنة ابي رشك، الكويت: دار الهلال، ص: ٦٤
(٦٧) (عزاد ديك (١٩٨٧) - حنة ابي رشك، الكويت: دار الهلال، ص: ٦٤
(٦٨) (عزاد ديك (١٩٨٧) - حنة ابي رشك، الكويت: دار الهلال، ص: ٦٤
(٦٩) (عزاد ديك (١٩٨٧) - حنة ابي رشك، الكويت: دار الهلال، ص: ٦٤
(٧٠) (عزاد ديك (١٩٨٧) - حنة ابي رشك، الكويت: دار الهلال، ص: ٦٤
(٧١) (عزاد ديك (١٩٨٧) - حنة ابي رشك، الكويت: دار الهلال، ص: ٦٤
(٧٢) (عزاد ديك (١٩٨٧) - حنة ابي رشك، الكويت: دار الهلال، ص: ٦٤
(٧٣) (عزاد ديك (١٩٨٧) - حنة ابي رشك، الكويت: دار الهلال، ص: ٦٤
(٧٤) (عزاد ديك (١٩٨٧) - حنة ابي رشك، الكويت: دار الهلال، ص: ٦٤
(٧٥) (عزاد ديك (١٩٨٧) - حنة ابي رشك، الكويت: دار الهلال، ص: ٦٤
(٧٦) (عزاد ديك (١٩٨٧) - حنة ابي رشك، الكويت: دار الهلال، ص: ٦٤
(٧٧) (عزاد ديك (١٩٨٧) - حنة ابي رشك، الكويت: دار الهلال، ص: ٦٤
(٧٨) (عزاد ديك (١٩٨٧) - حنة ابي رشك، الكويت: دار الهلال، ص: ٦٤
(٧٩) (عزاد ديك (١٩٨٧) - حنة ابي رشك، الكويت: دار الهلال، ص: ٦٤
(٨٠) (عزاد ديك (١٩٨٧) - حنة ابي رشك، الكويت: دار الهلال، ص: ٦٤
(٨١) (عزاد ديك (١٩٨٧) - حنة ابي رشك، الكويت: دار الهلال، ص: ٦٤
(٨٢) (عزاد ديك (١٩٨٧) - حنة ابي رشك، الكويت: دار الهلال، ص: ٦٤
(٨٣) (عزاد ديك (١٩٨٧) - حنة ابي رشك، الكويت: دار الهلال، ص: ٦٤
(٨٤) (عزاد ديك (١٩٨٧) - حنة ابي رشك، الكويت: دار الهلال، ص: ٦٤
(٨٥) (عزاد ديك (١٩٨٧) - حنة ابي رشك، الكويت: دار الهلال، ص: ٦٤
(٨٦) (عزاد ديك (١٩٨٧) - حنة ابي رشك، الكويت: دار الهلال، ص: ٦٤
(٨٧) (عزاد ديك (١٩٨٧) - حنة ابي رشك، الكويت: دار الهلال، ص: ٦٤
(٨٨) (عزاد ديك (١٩٨٧) - حنة ابي رشك، الكويت: دار الهلال، ص: ٦٤
(٨٩) (عزاد ديك (١٩٨٧) - حنة ابي رشك، الكويت: دار الهلال، ص: ٦٤
(٩٠) (عزاد ديك (١٩٨٧) - حنة ابي رشك، الكويت: دار الهلال، ص: ٦٤
(٩١) (عزاد ديك (١٩٨٧) - حنة ابي رشك، الكويت: دار الهلال، ص: ٦٤
(٩٢) (عزاد ديك (١٩٨٧) - حنة ابي رشك، الكويت: دار الهلال، ص: ٦٤
(٩٣) (عزاد ديك (١٩٨٧) - حنة ابي رشك، الكويت: دار الهلال، ص: ٦٤
(٩٤) (عزاد ديك (١٩٨٧) - حنة ابي رشك، الكويت: دار الهلال، ص: ٦٤
(٩٥) (عزاد ديك (١٩٨٧) - حنة ابي رشك، الكويت: دار الهلال، ص: ٦٤
(٩٦) (عزاد ديك (١٩٨٧) - حنة ابي رشك، الكويت: دار الهلال، ص: ٦٤
(٩٧) (عزاد ديك (١٩٨٧) - حنة ابي رشك، الكويت: دار الهلال، ص: ٦٤
(٩٨) (عزاد ديك (١٩٨٧) - حنة ابي رشك، الكويت: دار الهلال، ص: ٦٤
(٩٩) (عزاد ديك (١٩٨٧) - حنة ابي رشك، الكويت: دار الهلال، ص: ٦٤
(١٠٠) (عزاد ديك (١٩٨٧) - حنة ابي رشك، الكويت: دار الهلال، ص: ٦٤

البنوية في اللسانيات

د. وفاء محمد كامل

مقدمة

البنوية، في أساسها، نظرية في المعرفة، تؤكد أهمية النموذج، أو البناء، في كل معرفة علمية، وتجعل العلاقات الداخلية والنسق العاطن قيمة كبرى في اكتساب أي علم^(١).

وكان نجاح البنوية في اللسانيات حافزا للعلوم الإنسانية الأخرى على الاستفادة من التجربة اللسانية، لم الشامل العقلي فيها للوصول إلى جوهرها الفلسفي، وهذا ما سيوضحه البحث في خاتمته.

«والفكرة الأساسية للبنوية في اللسانيات هي أن اللغة بنى، أي: كيان واحد، متكامل، يتكون من جزئيات في نظام محكم تحكمه عدة علاقات. ثابته في مجموعة العلاقات القائمة بين عناصر النظام»^(٢).

وهذا هو هذا البحث هو إلقاء الضوء على اللسانيات البنوية، وفي سبيل تحقيق هذا الهدف رأت الباحثة أن ترجع بدايات البحث إلى القرن السابع عشر، لينتزع إلى المدارس والاتجاهات الفكرية في اللسانيات في مرحلة ما قبل البنوية، ويتابع رصدها إلى أن يصل إلى القرن العشرين فيظهر في المدارس البنوية المختلفة، وبهذا يمكننا أن نقارن بين اتجاهات اللسانيات في المرحلتين، وأن نلمس الفورة التي أحدثتها البنوية في لسانيات القرن العشرين.

ويحاول هذا البحث أن يركز جاداً بين التسجيل والتسجيل. وهو في جانبه الرصدي التسجيلي مصرّ بجميع المظاهر العلمية وتصنيفاتها وتنظيمها، على سبيل يلخص بنا إلى رؤية تحليلية كاشفة عن علاقات التأثير والتأثر^(١) بين الاتجاهات والمدارس الفلسفية القديمة

وحد النفس النسيج المتعدد أن يتقدم من البحث بعواقبه مهمة التسجيل والتسجيل، فأخصّ القرن برصد الخطوط العريضة والاتجاهات الفلسفية الكبرى التي شكلت ملامح الهيئة العلمية لمرحلة ما قبل القرن العشرين، واستندت في ثقلها كوامن التطور والإزدهار الذي مهدت لظهور البنية في هذا القرن، حتى إذا بلغ الحديث حدود الفلسفة البنيوية. ونقرح اتجاهاتها ومدارسها كانت العناية بالتصنيفات والتعاملات الغير واجلي. أما العوائق فقد اختصت بتوضيح النقطات والافتكار، وإثراء اللان بالتعليق والشرح والأضافة، ولعل في هذا تفسيراً لما لميزته العوائق في مرحلة ما قبل القرن العشرين من وفرة، وتلحح للتصنيفات بالنسبة إلى اللان، وما نحن - لقد - ملاحظوه من انعكاس لهذه الصورة في طائفة القرن العشرين، حيث نشهد مساحة العوائق، ونسقط اللان المستوي، فتصنيفات الخريطة العلمية للاتجاهات البحث في هذا القرن

١- مرحلة ما قبل البنيوية

الاتجاهات الفلسفية تبدأ من القرن السابع عشر والتاسع عشر

المدارس الأساسية لمرحلة ما قبل

مدرسة الفلاسفة، مجال الاستدلال، إيماناً بالتجريب

٢- عصر البنيوية

- الاتجاهات الفلسفية في القرن العشرين

فريدريك دي موسير

- فترة الستينيات في مطلع القرن العشرين

١- الأنماط الأساسية للبنيوية الأوروبية

(أ) مدرسة جنيف (البنيوية التقليدية)

(ب) مدرسة براغ (المدرسة الفونولوجية)

(ج) مدرسة كوبنهاغن

(د) المدرسة البلجيكية (السيوسية للعلم)

٢- الاتجاهات الفلسفية في الاتحاد السوفييتي

(أ) مدرسة لارن

(ب) مدرسة فورالغولوف (موسكو)

(ج) مدرسة ماز

٣- الاتجاهات الفلسفية في الولايات المتحدة الأمريكية:

(أ) الفلسفة الأنثروبولوجية

(ب) الفلسفات الفلسفية

(ج) المدرسة التوزيعية (مدرسة بولز)

(د) مدرسة هارفرد

(هـ) النظرية التجميعية

خاتمة: الإنجاز البنوي في الفلسفات.

الاتجاهات الفلسفية في مرحلة ما قبل الينغوية

(أ) في القرن السابع عشر*

كانت الفلسفة النظرية الأساسية للنوع هي فكرة منظومة التمتع، ومنها انطلق التفكير في بناء نظرية
نوعية جامعة تناسب جوهر كل لغات العالم^(١). ومنذ ذلك الحين انطلق التراث الراسخ للفكر التجريبي في
أوروبا كلها

ARCHIVE

(ب) في القرن الثامن عشر

بدأ الفكر التجريبي بداية حاسمة، مستلماً أساسه النظري من فكرة الاستقلاص الفلسفي^(٢) وتكررت
الجهود الفلسفية تأثيراً كبيراً بالافتكار الفلسفية السائدة في هذا القرن، وقد سهلت النزعة العقلانية
الفرنسية^(٣) في زمن الطغاة، الفوسيهون (١٧١٥ - ١٧٧٢)، قيام معالجة منطقية الخفايا الفلسفية، وأبدت
الانقياد نحو إسباغ الصبغة الجامعة على الفكر. وتبرز هذا القرن بأنه حقبة الخاضع للكتاب في أصل
الفكر^(٤)، وبعد نهاية القرن الثامن عشر كانت البداية الفعلية للدراسة النظرية^(٥)

(ج) في القرن التاسع عشر

تعلق البحث الفلسفي أساساً بالمعطيات الفلسفية الفلسفية^(٦)، وبدأ ظهور النزعة التاريخية في الصفحات
الفلسفية في العقود الأولى من هذا القرن، ثم تغلقت هذه النزعة إلى أن وصلت قممها في الثلث الأخير
مداً^(٧) وفي العقود الأولى من هذا القرن^(٨) كانت الدراسات القارية الكثيفة والمتنامية هي السمة المميزة
للبحث الفلسفي^(٩) وفي السبعينيات من هذا القرن، وعلى يد النقاد النحويين^(١٠) اكتسب المنهج

مبدأه أن نشط مدداً من الأفكار الأصلية المتأخرين السابق عليها، ولكنها لم تكن ذات أثر مباشر بأهمية الاتجاه العام في الفكر
الإنساني - وهذا - على سبيل المثال - ما ذكره كولد وشارلي في كتابي Claude Lévi-Strauss، عن القرن السادس عشر من خلال
الدراسات التي تقوم على الأصول الفلسفية

النظريتين اللتان - تماماً - طابعا للنهجين المعارضين. وأسسه النظرية وقد تميز القرن التاسع عشر بدخول الظواهر النفسية إلى النظرية العلمية⁽¹⁴⁾. فظهرت الأفكار الدالة إن اللغة الخاصة بكل مجتمع متكلم هي التعبير الخاص بنفسية الجماعة، كان فيلهلم فونديت (1878 - 1920) منسحب أول محفل للتصاريب النفسية، سبها بنفسية علم النفس القومي National Psychology وتوصل أ. مارتي⁽¹⁵⁾ (1847 - 1911) إلى النتيجة القائلة بأن فلسفة اللغة يجب أن تكون نفسية⁽¹⁶⁾ في نهاية المطاف.

وفي نهاية القرن التاسع عشر ظهر التواء نفسي في المخطات اللسانية الفرنسية. بلغ ذروته في القرن العشرين. وشهدت الفترة نفسها بداية الدراسات الدلالية التي تفرعت في الفاح نفسه. وهو متاح الاعتماد بين مجال عالم النفس والصيغ اللسانية. كما أصبحت الدراسات النحلية الانشائية الجارية⁽¹⁷⁾.

المذهب الطبيعي البيولوجي في اللغة

في منتصف القرن التاسع عشر تقريباً قدم دافيس Darwin تفسيره الخاص لنظرية تطور الأنواع. في العلوم البيولوجية. وقد طرقت اللسانيات⁽¹⁸⁾ أوجست شلايشر⁽¹⁹⁾ هذه النظرية على اللسانيات. فقدم نظرية مشجرة العائلة Stammbaum Theorie أو «النظرية الشجرية البيولوجية في اللسانيات» وراى في اللغة كائناً حياً يمكن أن يتغير ويولد. كما يمكن تطورات اللغة في تجميع لتساويل باستخدام طرق العلوم الطبيعية.

نظرية الموجات

تتبع يوهان شميدت Johannes Schmidt (1817 - 1901) في نظرية شلايشر عن «شجرة العائلة في اللغات» وحاول شرحها بتقديم نظرية الموجات⁽²⁰⁾ Theory of Waves التي استوحاها وأرغمها فوائدها. وقد دافع ماكس مولر⁽²¹⁾ Max Müller (1834 - 1900) عن أفكار شلايشر. فقد التفت معه في معظم أفكاره. ولكنه حالفه في مقالة واحدة ذات أهمية حيوية. هي أنه لم يسلخ على اللغة صفة الكائن الحي المستقل. بل أكد أنها منتجة اتصالاً لا يتصلصم بعملية الكلام عند البشر⁽²²⁾.

مدرسة ليبزيغ Leipzig School (المعهد المحدثون)⁽²³⁾

اعتمد المعهد المحدثون الاعتماد التام على المنهج التاريخي الخاضع من خلال دراسة التغيرات الصوتية. واكتفوا بإصرار لتسايق الفوائد التي تضمن وفرع التغيير في الظواهر الصوتية⁽²⁴⁾. ورواوا أن هذه الفوائد خارجة عن سيطرة البشر⁽²⁵⁾. ولزمت على اهتمامهم بالتخصصات اللسانية النشطة أن قاموا بتقنين اللغة وإعادتها إلى مصادرها. وانفقدوا رؤية الصورة الكلية للبناء اللسانية⁽²⁶⁾. وقد كانوا أول من اعتمد اعتماداً جاداً بنفسية اللغات الحية⁽²⁷⁾. وقد انفقوا موقفاً قديماً تجاه مهمة مؤلفات فونديت اللسانية. واكتفوا أن المعالجة النفسية. التي دافع عنها. لم تكن ذات مغزى لطيفي الدراسات اللسانية⁽²⁸⁾.

هرمان باول^(١٢٦) Hermann Paul (١٨٤٦ - ١٩٢١)

القول بأن اللسانيات فرع من الدراسات يتصل بدراسة الثقافة الإنسانية، ولكي تكون اللسانيات المتعلّقة للثقافة فمن المهمية يمكن أن تعرف الطريف التاريخية التي أتت في تشكيلها، ويوجد كل ما هو غير تاريخي في الدراسات اللسانية باعتبار الطبيعة

ودراسة الثقافة تنطوي، صحتها، دراسة المجتمع، فاللغة ملك المجتمع التكاملي وقد أضحى على أن المتعلّقة اللغوية السليمة ليست لغة الجماعة المتكلمة بل إنها لغة الفرد، التي هي الشجيرة الفعلية للكلام^(١٢٧) وأصل الألفية للعامل النفسي^(١٢٨) في اللغة، ذلك أهمية العنصر الفسيولوجي^(١٢٩) فيها، كما أولى بعض العناية إلى أهمية طريف المبدأ الموضوعية للإنسان، مثل الطريف الناحية والصفائية والاجتماعية

هوجو شوخاربت^(١٣٠)، مثلاً للمستقلين

لم يقلل المفهوم الأساسي في النظريات اللسانية عند النحاة المنطقي، وهو أن التعريفات اللسانية تحدث وفقاً للموازين ثالثة ومختلفة، تحمل نفعاً قوياً من لوازم الطبيعة العباد، كما طاقهم في اعتماد المعنى بالمضامين الخاصة ببعض الكلمات^(١٣١)، وكان من أولئك من ألغوا السور، على أهمية العنصر الجوهري في التطور اللغوي، ومن أولئك من كانوا إلى دور الألفاظ في بعض التعريفات الشعرية^(١٣٢)، ومنهم من كانوا يسمون بالمتغير من كلمات المشتقة^(١٣٣) *Wortbildung*، يربط اعتماداً إلى ما يسمى (اللفظة الجذرية) *Polys Language*^(١٣٤)، وقادته يدرجه إلى نتائج استقرت اعتماداً حاداً مع المفاهيم التقليدية لتمام القارئ.

مذهب هومبولت في اللسانيات

نظرية رؤية العالم

بعد الألماني فيلهلم جون هومبولت^(١٣٥) Wilhelm von Humboldt (١٧٧٧ - ١٨٣٥) منشئ اللسانيات العامة، ولم يصر على الدراسة المتعلقة (الرومانية) لغة *Indo-European* بل كان اهتمامه مركّزاً على إبراز الفكرة اللسانية التي تنسب إلى فترة زمنية بعيدة، وهذا يعني ملاحظة اللغات في متغيرها اللغوي *Sprache*، وحرصاً تأسيس محور جامع وفقاً لمذهب تقليدي فرنسي، وإن كان القواعد النحوية ينبغي أن تطلب، ابتدأ، بالاستقالات من المطلق الخاصة بكل لغة على حدة، وقد عرفت اللغة بأنها ظاهرة متحركة (ديناميكية) *dynamisch* وليست ثابتة، وأولى اهتماماً خاصاً بالارتباط اللغة بالفكر^(١٣٦) واللغة عند هومبولت مناج مشير لروح أمه حينها^(١٣٧)، والتصور الشارحي عن «الفنية الدائرية» بسيط التمام عن رؤية خاصة للعالم *Weltanschauung*، ومن هنا سميت نظرية هومبولت عامة نظرية «رؤية العالم»^(١٣٨) وقد افترض بعداً (النسبية اللسانية) *linguistic relativism*^(١٣٩)، وفي واقع أن تاريخ اللغة يجب أن يكون مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بتاريخ الثقافة القومية^(١٤٠)

(د) في بداية القرن التاسع عشر

حدث تطور هام في السياق اللغوي.

(أ) فقد بدأ علماء اللغة ينطلقون من طيفان نظرية التطور⁽¹⁴⁾

(ب) وبدأ علم الفيزياء، عصر نظرية الكم quantum theory

(ج) وطور علم الأحياء، نظرية التطور Mutation theory

(د) واشتغل علم النفس بتأسيس نظرية المشطاليد Gestalt Theory ونظرية الأبنية العامة (الأساسية)

فريدريك دي سوسير⁽¹⁵⁾ Ferdinand de Saussure (1859 - 1913)

بعد الباحث السويسري فريدريك دي سوسير، مؤسس مدرسة جنيف، مؤسساً لعصر والكلمة من الميراث اللساني. فهو مؤسس المدرسة الاجتماعية في الدراسات اللسانية⁽¹⁶⁾، كما أنه مؤسس لـ Lévy مؤسس اللسانيات الحديثة⁽¹⁷⁾، وإلى برنح الفصل في تحديد النهج الحديث وأبرزت خاصيته وعندهم وإيضاح صولاته وإشكالات تطبيقية⁽¹⁸⁾، كما أنه قام بوضع الأسس النظرية التي سبقت لتحويل البحث اللساني من النهج التاريخي القائم إلى السيميائي⁽¹⁹⁾، فقد طرح في بداية كتابه⁽²⁰⁾ قضية جدلية اللغة، وهي قضية لم يجرها الباحثون قبله إطلاقاً. يمارس⁽²¹⁾ لغوي دي سوسير ترميزه اللغوي على يد أعلام الساحة الحديثة⁽²²⁾، ولكنه طرح طريقتين، وانتقد أفكارهم، ولقد أخذت لغة اتجاهها مسلكها عنهم، وكان جيد الاطلاع على آراء شلايشر⁽²³⁾ (أعلام اللغة الطبيعي)، وميدون (أعلام الجغرافية اللغوية)⁽²⁴⁾، وكان نظريات ميركايم⁽²⁵⁾ (Darkness) في علم الاجتماع أثر طوي عليه

الاتجاهات اللسانية في القرن العشرين

فريدريك دي سوسير⁽²⁶⁾ (1859 - 1913)

أسهم دي سوسير إسهاماً كبيراً في النظرية اللسانية وساهم بحثها، وكانت الفكرة اللسانية التي اعتنقها تمثل نقطة الانطلاق في النظرية السيميائية، وقد أرسى كثيراً من دعائم التنميط النظرية التي كان لها تأثيرها الجليل على الفكر اللساني عند كل مدارس اللسانيات الحديثة⁽²⁷⁾، وهي

١. نظامية اللغة

اللغة نظام منسج، ولا ينبغي أن نزيد المطالبات اللسانية الفردية معزولة بعضها عن بعض، بل على أنها والما أجزاء، من نسق كلي، الخفي في حسابنا أن كل جزء، تعسفياً يتحدد تبعاً لشكاته من النظام، واللغة ظاهرة اجتماعية تخدم غرض النظام التبادل، كما أنها نظام من العلاقات يرتبط بعضها ببعض على نحو تكيف فيه لهم كل علامة مشروطة على حدة بالتفاعل بنظم العلامات الأخرى، فاللغة مؤسسة على التعارضات Oppositions

٢. طبيعة العلامة اللغوية: (الدال والمفعول)

العلامة اللغوية ذات طبيعة مركبة، وهي شائعة من الشكل الصوتي الذي يشار به إلى المعنى (وهو الدال *signifiant*) والمعنى نفسه (وهو المفعول *signifié*)^(٢٨)

٣. اللغة والقلام

اللغة *langue* اجتماعي ملكة التخاطب التي يمتلكها كل البشر طبقا لقوانين الجراثيم، أي أنها ظاهرة إنسانية عامة، وهي نظام تجري له وجود كامن في كل عقل، ويشعره قبل، في عقل المتكلم، لأن اللغة ليست كاملة عند أي متكلم، إنها توجد وجودا كاملا في عقل الجماعة فقط، وهي حصيلة بحالها الفرد، فهي موجودة في شكل مصورة من الانطباع الكودية في عقل كل فرد من الجماعة^(٢٩)

أما الكلام *parole* فهو ما نسمعه في الحياة الإنسانية من عبارات ينطقها الأفراد لها وجود مادي^(٣٠)

واللسان *langage* نظام اجتماعي عند جماعة لغوية محددة، وهو ما يدور على لسان أصحاب كل لغة، ويستخدم في التفاهم بينهم^(٣١)

٤. التزامنية والتعاقبية *Synchronic & diachronic*

اللغة يمكن تحليل بنيتها بنوعين من المقاربة

(أ) المقاربة الآتية أو التزامنية *Synchronic*، وهي التي تعالج الموقف اللساني في لحظة معينة من الزمان، أي أنها تسمى بوصف الحالة الفاعلة للغة ما، وتلتحق اللغة في هذه الحالة في هيئة نظام مسجل، يعيش في الوعي اللغوي لجمهور بعينه

(ب) المقاربة التعاقبية *diachronic*، وهي التي تسمى بتاريخ اللغة، أي أنها تعنى بالطوائف اللغوية غير المتغيرة في الوعي اللساني لجزء المتكلمين أنفسهم، وهي التي يعالج بعضها مكان بعض دون أن تتغير بالضرورة في نظام واحد

ويشفي في التحليل اللساني دائما أن يميز التماثل متدا من الظاهرة الآتية أو التزامنية (أو الثابتة *static*)، وبين الظاهرة التعاقبية (الحركية *Dynamic*)

٥. العلاقات الخطية (الآتية) والجدولية (الزمنية)

اللغة تتألف من العلامات، وكل علامة تصنف طبقا إلى المعنى التثني، وهذه العلامات ترتبط بعضها ببعض علاقات وحدتها النظام اللغوي في كل لغة، ونحن ننظر إلى العلاقات في نتائج محلي يطلق على العلامة بينها اسم العلاقات الخطية أو الآتية *Synchronic*، مثل علاقات التكملة الآتية في الجملة

(تابع = الولد + ذراعتيه)

وحيث يطر إلى العلامة الموجودة بوصفها مطابقة لعلامات أخرى في اللغة تسمى العلاقة بينهما استدلالية Associative ، أو جدولية Paradigmatic ، وهي الجملة السابقة يمكن أن تستبدل الكلمات على النحو التالي

تابع / صحاح / لعب / نام / قام / بدأت ... إلخ.

الولد / الجنة / القبط / الكتاب / الشجرة / الرجال / الطينيات ... إلخ.

دراسة / كتابتها / لعبهم / استيقاظهم / صلاتهم ... إلخ.

فالكلمات التي يمكن أن تشكل التتابع لنفسه تتكلم في مثل الشحدث، يختار منها المناسب، فمما تتركز شتط في النظام العربي في سق واحد، ويختار منها التحدث العصور المناسب في الأداء الكلامي. وهذا ما يسمى بالعلاقات الجدولية

وقد شكلت الاتجااهات الأساسية لانتار دي سورسور على النحو التالي

- اعلم طبيعة اللغة بوصفها موضوعا للبحث العلمي

- أكد أن التوليد، المحلي للصور، هي يمكن وصفه بديلة لمتكسبة، طبيعة المصداقة، وما أن يعطى بالقياس حتى يشرح تأثيره، لغة التسمية

- تفسط طبيعة الشعر القوي بها القواعد الأساسية التي يمتد عليها تشكيل العلاقات الشعرية

- المنقولات القسائية تأثير قوي على الشعر العربي، مثل القياس والاستدلال

أي مسح يجري للوضع القوي العاشر يربط شجها مشاسكا من الطائيل، يربط بعضها ببعض على جهة الإيضاح المتبادل

- لتعدد القيمة المعنية لوصفات اللغة لاستعمالها الواعي

- إن استعمال علامة لغوية ما ليس رها ما يقتضيه معناه، ونحو كل كلمة طائفة مطايا ترتبط بمعناها،

ويضي إن تستخدم في الوظائف المختلفة، وهو ما يصر عنه مصطلح القيمة (Valeur - Valeur)⁽³⁾

الاتجااهات العامة للبحث العلمي في القرن العشرين

شهد القرن العشرين الاتجااهات العامة لوضع الأساس لنهج علمي جديد، وكان من الضروري، هذه العلاقة مجسومة من الظواهر التي تهيئها صلات معينة، العشر على التوزيع الشكلي لها ويتبع النموذج العلمي، التالي، الخاص بنوعه، من إلقاء الضوء، على الخصائص الشائعة والموهبة في سلسلة من الظواهر الشبيهة، وإعمال المصاعف عبر الأساسية، وهي الخصائص الفردية والظاهرة والمفانسة للمصداقة وهكذا بدأ المنهج العلمي في التعامل بمثل نوع خبره الثوابت من التغييرات القائمة بالفعل

وكان إسماعيل التبريزي هو الذي قاد إلى النتائج التي تضمنت - في نهاية الأمر - المستوى الذي بلغته حديثنا الحديثة^(١٧).

إن المناظرة المعقدة المطبق في هذا الاقتناع بأن هذا العالم ليس محيطا مبروها من التقاطع، ولكنه كإن منظم، وبالتالي هذه الحقيقة جعل شعار العمل العلمي هو البحث عن مبدأ، النظام، أي العلاقة بين مكونات النظام، وهكذا ظهر عصر الجينية في البحث العلمي^(١٨).

وقد أثبت التبريزي الحالي النتائج المتحققة - إثباتا تاما - صديق الاقتناع بأن العلم الذي استند أساسا على الطريقة المنهجية المطبق لا يدل إلا المرحلة الأولى من معرفتنا، على حين لا يمكن تمثيل المرحلة السابعة في المنهج (لا بالبحث المنهجي)^(١٩).

وكان الفهم العميق لماضي القرن العشرين هو أن العمل العلمي ينبغي أن يرتكز - في مجموعه - بطريقة المعرفة epistemology

ووجد دارميون جودهم لكي يخطوا تأسيس قواعد «الطريقة الواسعة» (الشاملة) - Le - Metz - gage، أي لغة التحليل العلمي، التي هي أولها ثلاث صفا من الشفافية. وقد أسهم هذه المهمة علماء الرياضيات والمطاطة والفلسفة. وهكذا صار القرن العشرين عصرنا الثامن بين المجالات المعرفية المتداخلة الاختصاص^(٢٠).

فقد تده إلى تغير في تكوين التخصص في مجالات العلوم، لأن النمط الكلي للثقافة مختلف في جوهره، ويتطلب من الوحدة اتصالا من المعرفة التي يحصلها من العلوم المختلفة، بعد تأثير من ذي قبل^(٢١).

المفاهيم العامة للعلوم في القرن العشرين

تتسم الدراسات في القرن العشرين سمات واضحة تميزها عن دراسات القرن التاسع عشر. وأبرز هذه المميزات هي:

(١) التنظيم المنهجي للمعرفة

(٢) تفسير المطالب المعروفة على نحو جديد

(٣) توسيع مجال اهتمام الدراسات فوسها ملحوظا

(٤) انقراض دارميها في تعاون يتسم بتداخل التخصصات لإنتاج سمات واسعة النطاق

(٥) نقل إجراءات منهجية من فروع العلم الأخرى، وإدانة فوسها في مجال اللغة لتحليل الطواهر اللسانية

ثورة اللسانيات في مطلع القرن العشرين:

مقارنة بين اللسانيات في القرن التاسع عشر والعشرين

يمكن توصيف الفرق بين الدراسات اللسانية في القرنين التاسع عشر والعشرين، وهي أبرزها أنها الثورة اللسانية في مطلع القرن العشرين، من خلال الجدول الآتي:

م	لسانيات القرن التاسع عشر	لسانيات القرن العشرين
1	موضوع البحث يهتم بالظواهر الصوتية النطقية	يتميز بتعدد التخصصات مع اتساع النطاق التحقيقي
2	تأثر خطية الفكر بالجدالات العرفية الأخرى	تتجه اللسانيات بالتحديد إلى التداخلات العرفية الأخرى
3	النمو التاريخي والعاصر متداخل	تتميز بين القديم والجدد والتقليدي والحديثي
4	التصنيف على أساس الثلاث الهندسة - الأوروبية	تقوم بضمها الثلاث خارج الهندسة الهندية - الأوروبية
5	أبرزت أهمية اللغة التاريخية، وذلك من أجل الدراسة الآتية	أعطت تاريخ اللغة مكانة القويمن إلى جوار الدراسة الهندسية الآتية لها
6	وكان دور اللغة التدا في الفكر الفلسفي، على النظم الفلسفي	من شأن اللغة أن لا يدرس التطور اللساني في مجده أو أن يدرس اللسان في ذاته، بل إن العقل هو الذي يدرس
7	مناهج الدراسات اللسانية القديمة والسليمة القديمة	انقلبت من أجل البحث كما انقلبت الهندسة العقلية القديمة العقلية في الدراسات اللسانية الحديثة ⁽¹⁾
8	أسست الدراسات اللسانية اللسانية الهندية	عند هذا عدم صيرورة إذ أسست معايير اعلمانية وثقافية وتاريخية جديدة عند هذا أبعاد اللسان
9	ظل الاهتمام أكبر الدراسات معاً من القديم	يوافق قديم، يستلزم التوليدات الحديثة في الجمع اللساني، مساهمة بتأليف النصوص القديمة والتراث الإصطناعي
10	أول ما كان من طغيان الفكر القديم، والدالة على التمسك	يتبع علم الفكر القديم، وتلك الدالة بدرجة عالية من التمسك، وتظهر الدراسات الأوروبية لهذا
11	مؤسسات الدراسة الفيلولوجية التقليدية	تتميز بمؤسسات الدراسات الفيلولوجية
12	مفهوم اللسانيات، عابرة	تظهرت المذاهب الجديدة في علوم اللغة، مثل علم الفيلولوجية، وعلم التاريخ اللغوي، واللسانيات الهندية، والنموذج اللغوي، والنموذج الفيلولوجي، واللسانيات الفونولوجية، واللسانيات الصوتية

(1) هذه أسسها اللسان اللسانية، وبذلك أنها اللسانية مركز الاهتمام، واللسان اللغوي في إطار هذه القديس، من اللسان

الstandards البنوية

بدأت قبل ١٩٩٠ في أوروبا الولايات المتحدة معاد بين اتصال متبادل بينهما. ولغتي مقارنة جديدة لطفائل معروفة. بعد النظر فيها تبعاً لوظيفتها في النظام

تضمن standards البنوية إحصاء على الطريقة الاجتماعية (التواصلية) اللغة. كما تضمن أيضاً وإحصاء بين الظواهر الثقافية (الناحية). والمصطلح المبرور للنظام الثاني في لحظة زمنية بعينها (الآية)

وتضمن أيضاً البحث عن التراث في اللغة. وعزل الظواهر ذات الصلة بالنظام من الظواهر الزائدة عليه.

ويطرح جميع مثالي standards البنوية إلى إيجاد معايير موضوعية في التحليل

الأنماط الأساسية للبنوية الأوروبية

يشكل إنجاز دي سوسير في standards في الأنماط الأساسية للبنوية الأوروبية. وهي التي تشكل في ثلاث مدارس رئيسية. يمكن توضيح جوانبها الرئيسية في الشكل الآتي:



ويعمل الطول في الأفكار الأساسية لكل من هذه المدارس البنوية فيما يلي:

مدرسة جنيف

انطلقت من تعليم دي سوسير، ولكن سبوت موريتها النهائية من عمل تاليفه شارلز بالي Charles Bally (١٨٦٩ - ١٩١٧)، وألبرت سوبشايي Albert Sebechaye (١٨٧٠ - ١٩١٦)، وهري فواي Henri Frei. ويقيم هذه المدرسة بفرقة قوية إلى التراسيد التي تعالج العنصر الانفعالي (التثويري) في اللغة من طريق التمسك بالسمات اللغوية، والإيمان بأن اللغة نظام ذو وظيفة اجتماعية مهمة. ويمكن التماس الصورة التقليدية لهذه المدرسة في النظرية اللسانية لشارلز بالي، وهي على النحو التالي:

داعت سبوت بالي بانه مؤسس الأساليب الحديثة العقلانية Rational Stylistics، ويقتصد بها فحصر التعبيرات اللسانية الانفعالية^(٦) بوجه عام. وكانت معظم ملاحظاته على أساس من التراسيد الأسلوبية الطرية.

بنى بالي مبدأ سوسير في التمييز بين اللغة Langage، واللسان Langue، وظاهرة الكلام parole. ويظهر من خلال هذا البناء نظريته الخاصة بالتنظيم Actuation، تلك أن مفردات اللغة نفسها تعين مفاهيم اجتماعية Value تنحصر باللتصنيف للطل، أما (الكلام) الاستخدام اللغوي المفردات فمعنى بالظواهر التنوع. **وتحويل اللغة إلى كلام** يؤدي إلى تحويل المفاهيم المجردة إلى مفاهيم تتصل بالواقع^(٧). وهناك تنوع عملية التنظيم ينشأ من اللغة إلى كلام، أي تحول المورد (الانفراهي إلى التحول الواقعي).

قام بتأسيس نظرية من العلاقة المبنية الوظيفية Syntagmatic and Functional Train position، وتعني هذه النظرية بالمراد، التي تحكم عملية تغيير العلامة اللغوية لوظيفتها التنوعية، دين أن تغير من معناه المعنوي الأساسي^(٨).

قام بالي فحصر الثوابت المنطوية Syntagma (تراكيب الكلمات على مستوى النطق)، وكان في هذه السلكة تسمى أيضا الثابتة^(٩) Binarity.

مدرسة براغ

في عام ١٩٢٦ تأسست جمعية لسانية في براغ باسم «مجلس براغ اللسانيات» وقام بتأسيسها جيل من معلمي الأجيال اللغوية اللسانية في ذلك الوقت، وهي أفكار دي سوسير، ورومان دي كورتيناوي^(١٠) Benben de Courtenay (١٨١٢ - ١٩٢٩)، ومدرسة فونلوناوف^(١١) Fomason السلافية. وكفل المجال لهذا المشروع ما شاعته به براغ من تاليف واسع في الفكر اللساني، وكانت التخصصات الأساسية في هذه الجمعية هم الثلاثة المهاجرين الروس: ر. جاكوبسون R. Jakobson (١٨٩٦ - ١٩٨٢)، م. كارامشسكي S. Karcevski (١٨٨١ - ١٩٤٤)، ن. تروبنسكي N. Trubetzkoy (١٨٨٠ - ١٩٣٨)، وأعلام اللسانيين التشيكيين: ف. ماثيسون V. Matheson (١٨٨٢ - ١٩٤٤)، ب. تيمكا B. Timsa، ب. هافرنك B. Havranek، ي. سوكاروفسكي J. Sokolovsky الذي كان منظرًا في مجال التدريس اللغوي.

لم يستغرق تطور النشاط الفلسفي الذي قامت به هذه الجمعية إلا قرابة عشر سنوات^(٢٩) غير أن اعتبار حقله براغ، واصلت أنظارها في خارجه بالولايات المتحدة التي صدرت - معكم الظروف - وبدأ لومبارد بذاكرتين.

استمر اسم مدرسة براغ، طاماً على جميع المقادير اللسانية القريبة من برنامج حقله براغ ويتضمن برنامج حقله براغ^(٣٠) النقاط التالية

- اللغة نظام يتكون من وسائل تعبيرية، تؤدي وظيفتها هي لتسوية التوافق المبادل^(٣١).
- اللغة حقيقة واقعية (أي أنها ظاهرة فيزيائية فعلية)، وأصلها معنوي إلى حد كبير بعوامل خارجية (غير الخفية)^(٣٢) وهكذا يكون من الضروري التمييز - في النظرية والتطبيق كليهما - بين لغة الثقافة وأحد الاتصال اللسانية وبين لغة التعرُّف العلمية والمصطنعة، وبين لغة الشارع ولغة الكتب - إلخ.
- تشتمل اللغة على نوعين من مجالات النشاطية الإنسانية: مجال لغوي، ومجال عاطفي، واللغة فعلية البعد اللساني أن يحيط بالعلاقة الثنائية بين الشكل اللغة التي لها يتم توصيل الأفكار والعواطف على التوالي^(٣٣).
- اللغة الفكرية والقدرة الفكرية لا يتطابقان، ولكل منهما خصائصه الخاصة، ولابد إذ أن يفصل العلاقة بين لغة الكتابة ولغة التفل.
- ينبغي أن يعطى البعد الاتي باللسانية الأول من برامج البحث اللغة بذاتها البعد الثاني البعد التاريخي اللغوي - ولكن هذا لا يعني أن تاريخ اللغة ينبغي استنباطه من مجال اليوم اللسانية^(٣٤).
- النهج اللغوي في اللغة يجب أن يتخلص من سطحية الملاحظة، تلك التي تقتصر على ظاهرة معزولة لتبحث في مراحل تكوينها دون أن تأخذ نظرة عامة على كل المناطق اللسانية القائمة والمتعلقة بتلك الظاهرة، كما ينبغي على النهج اللغوي أن يتمكن الباحثين من العمل على تسديد اللغات^(٣٥).
- البحث الفونولوجي طرأ أن يعنى بتحديد أصناف التفاعلات الفونولوجية في التعاد اللغوي ولا ينبغي فصل الظاهرة الفونولوجية^(٣٦) عن الظاهرة الفونولوجية. وقد فتح برنامج العمل - الذي اقترحه مدرسة براغ - الأفق أمام تطويل لوجهات لسانية جديدة في دراسة مادة اللغات السلافية^(٣٧) وكل معنوا هذه المدرسة أرفقاء لوفتهيم، ويرجع لهم الفضل في وضع أسس منهجية الدراسات اللسانية المعاصرة.

التحليل الفونولوجي في مدرسة براغ

بعد التحليل الفونولوجي الذي ارتكضته مدرسة براغ، كما ظهر على يد ترويتسكي - أول تعصُّل منهجي لنظرية دي سوسير في النظام اللساني^(٣٨) وقد حاز عالم اللغة الروسي نيكولاي سيرجيفيتش ترويتسكي (١٨٩٠ - ١٩٣٨) - حضور مدرسة براغ - شرف أن يكون المؤسس الفونولوجية وقامه بإقامة التوسع بلغات متنوعة إلى استنباط ملاحظات مهمة الأولى على النظم الصوتية، وقد وصف ترويتسكي منهجه في تحليل أصوات اللغة بأنه علم جديد، وأطلق عليه اسم الفونولوجيا Phonology، وهو علم

يختلف عما يعرف بعلم الأصوات⁽¹⁾ Phonetics، إذ ينطلق من التصنيفات العينية . الفكر دي سوسير . لكي يحد إلى تطابقها وتجزئتها بقصد العثور على (البنية) الأولية البسيطة⁽²⁾ وموضوع هذا العلم هو وصف الوحدات الصوتية التي تولد السطري الدال في اللغة، ووفق إجراءات تصنيف وتنظيم وارتبب تدرجي لما في اللغة الواحد من وقائع صوتية متمايزة⁽³⁾ وهذه هو الكلف عن «أسفل العلاقات» التي تنطوي على وظيفة داخل التنظيم اللساني لأي (لغة)⁽⁴⁾.

أما أصل التحليل الفونولوجي عند فني

- ١- الفونيم Phoneme أصغر وحدة فونولوجية، وهو علامة لسانية مهمتها حمل معنى الكلمة
 - ٢- يعني التمييز بين الوحدة اللسانية غير المتغيرة (الفونيم) وإمكانات الصوت القطعية والانتقائية⁽⁵⁾.
 - ٣- الفونيمات التي تنتمي إلى لغة واحدة تقع في نظام متبادل فيما بينها (نظرية المقصديات الفونيمية). ويتم التعبير عن هذه المقادير الفونيمية بواسطة عناصر الحركات والصوائت والإزاحة⁽⁶⁾.
 - ٤- تؤدي المقادير اللسانية History Opposites دوراً جوهرياً، وتتجلى في سلسلة من التقويمات المتتالية، مشروطة بمعايير فونولوجية واحدة. ويشرح اعتماد هذه المعايير بنية النظام الصوتي موضوع القصص ويلاحظ أن أحد طرقي التماثل يؤدي وظيفة الطراز التوسيم Lateralization، ويظهر في تمييز بالشمع مع طرف غير موسوم Lateralization⁽⁷⁾.
- يؤكد التحليل الفونولوجي والدمج في مصطلحات الدراسات النظرية الحديثة، من حيث مداخله أو من حيث مخرجه ومصواته، أن من أهم مداخله (أو مخرجه) أنه يعطي اللغوية (فونولوجية) واحدة تحتلها باقي الدراسات اللسانية الأخرى في غير مجال (الدلالة)⁽⁸⁾.

التفسير الميتوي للظواهر الصوتية

لم يقدم اللسانيات الميتوية إلى الدراسات التاريخية، والدراسات التاريخية المقارنة جديداً هي اللغة مقرر ما قلعت لها أفكاراً ثورية جديدة، ذلك أن الوصف التقليدي للظواهر الصوتية قد طغى شمله بدراسة الأصوات هذه التقديرات بالنسبة للنظام الفونيمي، وقد أدى ذلك إلى تعمق عظيم في البحث اللساني الزماني (التعاقبي)

والقدم نعد في حقبة اللسانيات نظرية لم استقبلها بالكامل من دراسة التقديرات الصوتية ببعض التقديرات لها أهمية ثانوية بالنسبة للنظام الفونيمي، على حين نعد بعض التقديرات الأخرى لتقديرات حاسمة في هذا الصدد

وتلخص الدراسات التاريخية اليوم على أساس من حقائق نظرية مطروحة هي

- ١- أن تاريخ اللغة لا ينبغي له في الأساس أن يعني بتطور كل واقعة لغوية تفصيلية بأن يعالجها بعزل عن غيرها، وأنك عليه أن يعنى بمصير النظام
- ٢- تؤمن اللسانيات الميتوية بأن التقديرات التي تحدث في اللغة ليست تدريجية، أي أنها لا تحدث على تدرجات وأهم التحولات، من الوجهة البنيوية، هي المراحل التي يشأ عنها تغير في البنية

٢- المرحلة التي تسبق فيها ظواهر لغوية جديدة لابد أن تكون قد سجلت مساهمة مرحلة كانت فيها هذه الظواهر اختياريّة، أي تعيدّ جنباً إلى جنب مع الظواهر القديمة. أمثالاً في لغة الفرد، أو بلّ تكون علامة مميزة للفرد بلّ كلام جابون.

وكان أعضاء طائفة بواغ من أوائل من قاموا بتحديث تاريخ اللغة. ومنهم رومان جاكوبسون الذي صاغ عدداً من التلخيصات ذات قيمة أساسية في تاريخ اللسانيات الفرنسية الحديثة. منها:

(أ) علوم اللغات الشاعرة بتطور حاسم في تطور أي لغة.

(ب) الأنظمة اللسانية تنشأ المسائل المتعلقة أو المتوازنة من القوانين. فمعي بهذا النظام فونيدا أثناء عملية التطور. تظهر اللغة اتجاهات نحو ملء هذا الفراغ في النموذج.

(ج) قد يصير النظام القانوني أمثالاً شديد الاختلاف بلّ يشغل على عدد كبير جداً من القوانين التي لا تتغير فيما بينها من جهتي النطق أو السمع. وفي هذه الحالة تتناول اللغة لميسية الوافدة بلّ تستغني عن بعض القوانين. أو بلّ تجمع قوانين في تجميع واحد.

وهذه القوانين اللسانية نفسها ملحوظة. على وجه الخصوص، في حيث التهجّج وكثير من التفسيرات التي حظيت طويلاً عام. قد أصبحت نظرية مبنية للدراسة.

وقد تطلق أهم إسهام في دراسة التغيرات اللغوية على يد اللغوي الفرنسي أندريه مارتنيه A. Martinet الذي يعد من أعلام المنهج السيميائي الوظيفية. ولهذه الفكرة من مدرسة بواغ ويتكلم عن أفكاره فيما يلي:

(أ) لدى الإنسان فونيدان مشتركتان. بلّهم تكرر هذا التكرار بتنظيم النطق في اللغة. هذا المعالجة إلى تلبية جميع ما تتطلبه عملية التواصل، والاتحاد إلى الاقتصاد في الطاقة النفسية والسمعية.

(ب) التغيرات الصوتية لا تحدث عرضاً، ولكنها دائماً مطروقة. وتأثير التباين في النظام دور هام فيها.

(ج) لكل فونيم مجال نشأت خاص به. وبين مجالات التشنج الخاصة بالقوانين التجارية يوجد عادة عوامل تشكل مساهمة للأمان. وقد تطبق بعض هذه العوامل أمثالاً، مما يؤدي إلى أن يؤدي إلى أن تقع سلسلة من التغيرات وتحدث الأفعال. ينتج عنها في النهاية إعادة تشكيل مجال النظام وهكذا نشأ أن أهم مظاهر التغير الحاصلة في صوتيات القرن العشرين هو التفسير الفونيمي لها. في مقابل التفسير التكتيني في صوتيات القرن التاسع عشر.

مدرسة كوينهاجن

يطلق مصطلح «مدرسة كوينهاجن» في المرحلة الأولى على اللسانيات الصوتية التي بنيت على أفكار العالمين الدانماركيين بروندال H. Brondal^(٢٢) وهيلمسليف H. Hjelmslev في نهاية الثلاثينيات من القرن الحالي. ويدير جميع أعضاء هذه المدرسة أنفسهم الصريح باستعمال إجراءات النطق الرمزي في معالجة اللغة اللسانية.

وقد امتدت جهود هذه المدرسة إلى منطقة كوينهاغن الدانماركية - Copenhagen Circle of Linguists التي أسست عام ١٩٢٦ بقيادة هيلسليف وبروندال، واكتسبت أهمية خاصة خاصة في تطور اللسانيات الحديثة بتأسيس النجوى العلمية Acta Linguistica عام ١٩٢٩
 وكان هينريخ بروندال (١٨٨٥-١٩٦٧) هو الشخصية البارزة في هذه المدرسة، غير أنه توفي قبل أن يلتحق عمله في النظرية البنوية بصورة نهائية، وانطلقت قيادة المدرسة بعده إلى هيلسليف، حتى توفي عام ١٩٦٥

بدأ العمل التراث الذي قام به بروندال لإدخال المنهج البنوي إلى اللسانيات بشكل هوامته (اللسانيات البنوية)^(٣٧)، وعرض فيه برنامج النظرة البنوية للغة، ثم أثبت بعد ذلك أن معيار التقابل^(٣٨) يمكن أن يستخدم في التحليل الصرفي^(٣٩)، وبالتالي لظواهر اللسانية. ويركز بروندال اهتمامه على السط الظاهري التي تكشف بها مخراتد المنطق عن نفسها من خلال الحقائق اللغوية، ويحدد المفاهيم المنطقية التي ينبغي التعرف عليها بوصفها مفاهيم أساسية، وأسس مبدأ تطبيق هذه المفاهيم على كل نظام السكنة بالاعتماد الحروف والكلمات.

وهكذا عرف بروندال بوضوح أحد رؤى البنوية في اللسانيات، وكان من أوائل اللسانيين الذين حاولوا مقارنة اللغة بالآلة، مما دفع المنطق الرياضي.

ARCHIVE

المدرسة الجولوسيمية (الموسيقية) (المعلمة)

بعد لويس هيلسليف (١٨٩٦-١٩٦٥) انتقل التراث المدرسة كوينهاغن اللسانية، وقد اقترح مقارنة شكلانية Formalistic لدراسة اللغة في الثلاثينيات، عرفه باسم -الجولوسيمية-، Glottometrics، والتي تنسب «المدرسة الجولوسيمية» التي كانت تطرحها عن مدرسة كوينهاغن

كان أول معنى يؤكد أهمية خالق لغة طيا (شعارها) Meta - Language تكون وسيلة منطقية للتعريف العلمي، ويطلق هيلسليف، مع دي سوسير في أن «الغة (صورة) أو (شكل)» لا (جوهر) أو (مادة)^(٤٠)، وعلى هذا فقد دأب على فحص الأصوات دائما بوصفها (الشكل) أو (صور) أو هيات مجردة، وأعمل تطورها الفادي المتسوس أصلا دائما، وترتب على تطويل هذا المسار الاستعاضة عن دراسة (الوحدات) البصرية (المادية) بدراسة (العلاقات) القائمة بين تلك الأجزاء^(٤١).

ولا يكفي هيلسليف بأن يقول مع دي سوسير إن التنظيم اللساني تنظيم شكلي مطلق، يعبر عن أساس (العلاقات) داخل ذلك (الشكل) اللساني الواحد، بل يقول بإمكان استقراج هذا التنظيم اللساني من المادة التي ينظمها، وبالتالي فإن اللغة -في نظره- قابلة للانفصال عما (تنبه)^(٤٢)

وقد اتفق هيلسليف مع دي سوسير في أن الأصوات اللغة علامات تواصلية، ولهذا أفضح مدغمه اللساني لتفريده العلامات التواصلية^(٤٣)، فالجولوسيمية تعنى «النظرية المنطقية لآلية لغات اللغة بالآلة الأساسية لكل الأنظمة المسموعة^(٤٤) Scribblers» . وإذا لسانيات هيلسليف ذات طابع مثالياتي

(إبراهيماني *Interpretation*)^(٣٧) حاضر. إذ إن الهدف منها هو أن تمكن على وضع نظرية عامة للعلامات التواصلية (أي نظرية عامة للمسيحية) تمكن على إيجاد لغة لها، للترجمة الآلية. وقد جاهد هيلسليف، منذ البداية، في سبيل إيجاد «نموذج منطقي» أي إيجاد معالجة عدية للغة، يمكن أن تكون في أعلى درجات البساطة والبصوح والسهولة.

ومن أهم منجزات هيلسليف إدخال المفهوم *التقريب* الجديس إلى البحث اللساني. وهذا التقريب بين التعبير *expression* والمحتوى *Content*^(٣٨)، والضمير بين الشكل *Form* والمادة *Substance*^(٣٩). وهو يرى أن مهمة عالم اللغوسموية هي أن يدرس شكل التعبير في علاقته بشكل المحتوى، ولا كان علماء اللغوسموية يهتمون بالشكل على هذا النحو، عند إطلاق عليهم (الشكلانيون *Formalism*).

وقد أظهر العمل في مجال الترجمة الآلية أن الباحث اللساني المتدخل بهذا العمل لا يمكنه إلا أن يستفيد من الفصل النظري الذي أجراه هيلسليف بين المحتوى والتعبير، وبين الشكل والمادة. كما أن وجوده اللغوي التي طرحها هيلسليف ذات قيمة لا تشك فيها بالنسبة للنظرية المعجمية^(٤٠).

ولم يقم اللغوسمويون بالبحث الآتي أو الرمائي، بل كان التوجه المير لهم هو تنظيم ما هو أساس في البنية اللغوية، وهو العلامة اللغوية. ومن اعتماد حامل الزمن، ولم يبالوا بفروع اللغة منفصلاً بعضها عن بعض. واللغة عندهم ظاهرة داخلية *intrinsèque* غير خيعة للضرورة الإبرازية، كما أنها (تتسق من العلاقات)، أما كيفية (الإشارة عنها *فعل* مهمتها)^(٤١)، ولهذا فقد استلهم علماء اللغوسموية التجديدات في دراساتهم اللغوية التي قدموها كال *تجديدات* وحدات اللغة بمرور عهده. وهم يظنون على وحدات نظامهم اللغوي المحدد استلهموا الشكل *Form*.

وقد انطلقوا إلى استخدام «المفهوم الإجمالي» *Comprehensive*، ويحسوا الاستبدال المنتظم لكل علامة لغوية في سياق معين، لتتضمن من العلامات التي يمكنها أن تشكل هذا السياق، والعلامات التي يستتبع عليها ذلك. ولجؤواهم إلى «الإجمال» وكلف من أصعب النقاط في نظريتهم اللغوسموية.

وقد قارب هيلسليف تعريف الظواهر من منظور نظرية المعرفة (الانلسمولوجيا *Epistemology*) وقد نشأ عن ذلك صعوبة في بعض هذه التعريفات.

والنظرية اللغوسموية في اللغة نظرية شكلية منطقية، تعارض كلا من النظرية التسمية^(٤٢) *Nominalist*، ومنهج السلوكية *Behaviorism*^(٤٣). ولم يقدم هيلسليف من الأمثلة التطبيقية إلا عددا قليلا من التطبيقات ليدلث المشكلة للغة، فبليت نظريته اللسانية مجرد (وجهة نظر تسمية)^(٤٤).

اللسانيات اللغوية في الاتحاد السوفياتي:

تعرض بدايات اللغوية في الاتحاد السوفياتي بجزءها إلى مدارس الدراسات السلافية القديمة

وهي

١- مدرسة لازان

في المسيحية من القرن التاسع عشر قام لافان، من مدرسة لازان، بتطوير الفكر اللساني وتطورته. وهذا جان بولون دي كورنيلي^(٤٥) Jan Baudouin de Courtenay (١٨٦٩، ١٩١٩)

وميكولاي كروزييفسكي⁽¹¹²⁾ Mikolaj Kruszewski (١٨٥٦ - ١٩٠٧) وقد مثلت الأراء التي امتثلها هذان اللطبان في القرن التاسع عشر علما جديدا من الأفكار التي تنتمي إلى إنسانيات القرن العشرين، حتى إنها بلغت مبلغ التصريح في مجلة متأخرة من القرن التالي

وقد كتب دي كروزييفسكي، موضحا أهمية الأفكار التي غرضها في رسائله المكتورة، وبعد مقدمة هذه الرسالة، التي نشرت منفصلة في عام ١٨٨٦ تحت عنوان معول التفويرات الصربية Ueber die Lautschreibungslage، عملا أساسيا من أعمال مدرسة قازان، وفيها عبر لوصح تعبير عن التعاليم التقدمية للتعليم

وقد انقسم يوهان دي كروزييفسكي في اللغة النفسية، وهي الفكرة التي استرأت على الحفلات الفلسفية الأوروبية في نهاية القرن التاسع عشر، وبداية القرن العشرين، واكتسبت أفكاره من الفهم تفسيراً نفسياً جديداً، ويحتمل أن فلسفة الشكل الأولى لكثير من الأفكار الأساسية للسانديات الحديثة في أراء هذين اللطبان، على سبيل المثال.

(1) لكنا بحاجة إلى تغيير كل من اللغة التي تنتمي إلى الكيان الكائي الجماعة الاجتماعية بعينها (بالعنى الذي يعبر عنه مصطلح «السلطان» عند هابز) من كدام الفرد (بمصطلح «السلطان» Parole)

(٢) لكنا أهمية للملاحظة النفسية لتطور اللغات في اللغة (أية بعينها «الممارسة اللغوية»⁽¹¹³⁾)

(٣) هذا تطور أول معروف حدث في العالم من خلال الكلام خلال القرن العشرين في قازان⁽¹¹⁴⁾

ولم تكن الجهود البحثية لمدرسة قازان منهجية بدرجة كافية، كما أن ملاحظاتهما لم يعبر عنها بدقة ووضح، إلا أن الفصل الكبير لهذه المدرسة بلغ في أن أفكارها كانت بانما على نشأة النظريات الثورية عند كل من فرومهايت دي موسير وحلقة سراج، ولم ينشأ الناس من مدى قوة هذا التأثير، ولاسيما بالنسبة إلى دي وسير - غير بعد ذلك بزمان طويلا، كما أن معاصري يوهان دي كروزييفسكي، وكروزييفسكي كانوا يظنوا كل الظن، قديما، من التجاربات اللغوية التي حدثت في قازان، وساعد على ذلك أن الإصدارات الفلسفية الخاصة من تلك الملاحظة الثانية في الاتحاد السوفييتي، وقد كانت تكتب بأحدى اللغات السلافية، لم تكن متاحة على نحو كاف بالنسبة للحفلات الفلسفية في أوروبا الغربية، وهي التي كان لها القبول الفصل في ترسيخ النظريات اللسانية في القرن التاسع عشر

وحلى في العالم السلافي لم يكن الاهتمام بهذا النهج الجديد والمؤثر للتفكير الفلسفي كبيرا، كما كان يمكن أن يحدث إذا طالع أحد الشعراء، دي كروزييفسكي وكروزييفسكي، بحيث يسمح بأنظام أفكارهما الأسيلة وتكتليهما، وترسيخ أساس نظري جديد

ولم تطلق مدرسة قازان إلا بعد أن تركت الكثرة في الأفكار السلافية، فقد كان ليوهوان دي كروزييفسكي تلاميذ موهوبين اعتنوا أراءه التقدمية في اللغة وطروها بالممارسة، وبصفة خاصة في سائدت بطرسبرج⁽¹¹⁵⁾ ولم يكتشف هؤلاء أراء جديدة في اللسانيات، ولكنهم عزوا تعاليم أساتذهم بانما في إطار علم اللغات السلافية.

II- مدرسة فورونوف أو مدرسة موسكو

كان فلييب فيدوروفيتش فورونوف⁽¹⁹⁾ Filip Fedorovich Voronov (1814 - 1911) معاصراً لليونان دي كورتيني، وكانت آرائه في اللغة تنحصر أيضاً بالنسبة الزمن، وإن لم يبلغ مبلغ آراء دي كورتيني في حقله فإن:

اكتشف طريقة تحليل فورونوف لبعض الظواهر اللسانية من حسن مشير بالتصاح أقل الصحت. فقد فهم - مثلاً - إلى التمييز بين الألفى Synchrony والزمني Diachrony وكان قادراً بمحضه أن يفسر التغيير الخاصة بالتطوّل اختاراً مصححاً، فتنطب - بفصاح - إدخال ضم النفس في اللسانيات ولم يترك فورونوف عدداً كبيراً من المؤلفات، ولكنه أسس - رغم ذلك - مدرسة لسانية مرموقة⁽²⁰⁾. وكانت معاصراته العديدة الشهيرة مصغرة له فحايته الخاصة في التأثير.

- أراء جيليتي اللسانية

كان ألكسندر بيليتي⁽²¹⁾ Alexander Belaz (1876 - 1960) أحد تلاميذ فورونوف، وكان من بين المتأثرين عدد من أعلام اللغة السلافية.

ونعلق أفكاره الأصيلة - التي ابتدأت في أقطابها من دراسة الجملة لغة الصربو كرواتية - بنظرية تجاوز العناصر اللغوية theory of Synagogenz أي هي دراسة انماط تالف الكلمات على المستوى النحوي. وكان بيليتي أحد زعماء هذا المجال في الستينيات، بفضل إسهامه الأساسي في لغت الانتباه إلى بحث الوثيقة السببية للكلمات، حتى يمكن فهم أوجه الاختلافات في تركيبها الصرفي ومبادئ تسلسلها.

III- مدرسة مار

قبل قيام الثورة الروسية بدأ اتجاه فكري جديد يسمو اللسانيات المورفولوجية، وهو «النظرية الزرية» Marrism، التي نشأها نيكولاي والكوليفيتش مار⁽²²⁾ Nikolaj Fedorovich Marr (1871 - 1936) الذي بدأ مساره البحثي في ظل تراث اللغة السلافية.

ولقد نشطت أفكار مار عن أصل اللغة - في يوغوسلافيا - مع ما يسمى نظرية وحدة الأصل⁽²³⁾ Marrs- genesis theory والذي مفاده عن وحدة الأصل إلى ظهور نظريته عن الأصلية⁽²⁴⁾ Standardism، وراية الأساس بالتسلسل التاريخي القوي بين اللغات.

بدأ عام 1908 في تأسيس هذه النظرية بحول مجموعة من اللغات «الوقائية»⁽²⁵⁾ Japhetic، وهي عام 1911 أعلن مار نفسه بطلاً لللسانيات الماركسية. ولم يتخل عن نظريته المتعلقة بوحدة الأصل والمراحلية والوقائية، بل أضاف إلى أفكاره مفهوم أن اللغة صرح اجتماعي واقتصادي هو خاصية طبيعية والجملة، وهي مرحلة خاصة من مراحل التطور اللساني مشروطة بموقف اجتماعي واقتصادي خاص. وهكذا تغير بناء اللغة مع بناء المجتمع وأساسه الاقتصادي.

في السلفية الماركسية تلقى مار - نظريته عن الاختلاط اللغوي، ففكر أن مصطلح «الغة الأم» Parent

التي هيكلتها فكرة خاطئة. وأكد أن اللغة نشأت عن طريق التمازج والتداخل، ويتطابق مع نمو القول، ويتطور النماذج الجامع التطور اللغوي في الحفاظ اللغات المختلفة على نمو مطرد، ورأى مار أن اللغة الطبيعية لا وجود لها، وإنما التواجد هو لغات الطوائف الاجتماعية^(١٢٠)

ولقد سبقت النظرية القارية ذات الطابع العنصري، هي الجذوب الأكبر منها. هي الفترة ما بين عامي ١٩٢٠ و- ١٩٤٥، أي بعد وفاة مار. وحيثما صارت تطلق على مجال لغوي أوسع، مثل بنية الجملة^(١٢١).

والشعر الثغولات التي اعتمدتها النظرية القارية هي

. اللغة الحادية الأصل. ونحتاج دائما نوجد واحدة من التطور

. اللغة بنية قوية اجتماعية والفصلية، ذات حاصصة طبقة والفصدة

ولقد عارض النقد البنيوي الحاد نظرية الأصل الأحادي نظرية الأصل التعدد^(١٢٢). وكان فرغس مار الأساسي على خلاف مع التفكير الماركسي لأصل اللغة. ومن هنا تطرق اتباع مار عن هذه الطريقة، كما سلموا بأن تفسيره للتحويل الربطي لغة يجب أن يحدد النظر فيه. وكان الجزم بأن اللغة مشروطة بعوامل اجتماعية واقتصادية بمعنى القول، لابد، مسبب الاختراع بأن هذا الموقف يتفق مع الفكر الماركسي، ومن هنا لم يسمح في الاتحاد السوفييتي^(١٢٣) ليد جاد له الزمان طويل. ولم يبدأ النقد الجماعي لنظرية مار هناك إلا عندما اقتضت السلطة السياسية العليا بحلقة اللسانيات السوفييتية. ولقد تولى هذا النقد تنفيذ نظرية مار^(١٢٤).

أدت سياسة نظرية مار إلى تراجع استخدام نظرية مع التراجع التطوري لتطور اللسانيات التنظيمية في الاتحاد السوفييتي. كما أدى إلى عزله عن جميع الأحداث اللسانية الإنسانية التي كانت تلاحق في بقية العالم، حتى أنها لقد نكسها لدراسات الفكر القومي البشري. كما ظهر في ماركسلي كارلن وموسكو

الجنوبية اللسانية في الاتحاد السوفييتي

كان تحول اللسانيات الجنوبية في الاتحاد السوفييتي ذا أهمية بالغة في تاريخ اللسانيات الحديثة، ولم يحدث ذلك إلا بعد انهيار الماركة^(١٢٥) في عام ١٩٨٦. عن استئناف مجلة طباشير اللسانية Voprosy Sovetskoyazyka، معالجة حول فكرة المنهج التنويري في اللسانيات. وانتهت المناقشة بالاعتماد حاسم الجينية

وكانت الجنوبية اللسانية في الاتحاد السوفييتي ذات صفة انتقالية والاعتماد^(١٢٦). وعلى الرغم من أنها لم تتجاوز هذا الخطر. إلا أن هناك انجذاباً ملحوظاً نحو اللسانيات اللسانية في ارتباطها بنظرية اللغويات والتزجدة الالية

المدارس اللسانية الأمريكية

لكن ستمرر المدارس اللسانية الأمريكية. وبذلك منذ الاتحاد السوفييتي فيها. طينا أن ترجع إلى جذور هذه المدارس لندمها تشابه في النماذج، أولها اللسانيات الأنثروبولوجية، والثاني اللسانيات اللسانية

اللسانيات الأنثروبولوجية Anthropological Linguistics^(٢١)

تعني اللسانيات الأنثروبولوجية بمشكلة العلاقة بين اللغة والثقافة. يقدم الإجابة عن السؤال: هل يكون نمط اللغة مشروطاً بالنماذج الثقافية التي يتبناها المجتمع الناطق؟ وإلى أي مدى يمكن أن يتحقق هذا الأمر؟

وانطلاقاً من السلوكية، توصلها الأساس النظري، جعل الباحثون الأمريكيون الظواهر اللسانية مركز اهتمامهم. وأكدوا أن السلوك اللساني، يظهر الفرد مطلقاً مباشرة على أنه حاصل من معنى من نشاط الثقافة. وأن أكثر الظواهر ملاحظة للملاحظة العلمية الوصورية والتأشيرة. وهكذا بدأ اللغويون بالبيانات المعرفية عبر اللسانية. ولأنهما علماء الأجناس وعلوم النفس، يشغلون القسم بالظواهر اللسانية، والتدخل علماء الدلالة الفلسفية مقضية العلاقة المتبادلة بين اللغة والثقافة، مما منح الأبحاث الأنثروبولوجية، في اللغة مزيداً من القوة الدافعة في تعاون يقوم على تعدد الاختصاصات.

وكان اتصال اللسانيين الأمريكيين بالثقافة الهندية، الأمريكية هو أهم العوامل التي أثارت اهتمامهم بالظواهر الأنثروبولوجية. كما كان لطريف العمل اللساني (١٩) في الولايات المتحدة مورفاً في دعم توجههم نحو الدراسات الأنثروبولوجية. وكانت الخطوة الأولى في دراسة اللغات الهندية، الأمريكية هي تراكم اللغة الجمعية التي ظهر النمط الثقافي الحضارة العرقية (٢٠). والتي يصر اللسانيون مهمة جمع المادة الجمعية وتشرحها بطريقة جديدة كأي دراسة الأنثروبولوجي المستعمل على فهم من المعرفة بهذه الحضارة العرقية القديمة وعاداتها، ولذا السبب أنشأته اللسانيون الأمريكيون في اليوم الأنثروبولوجية لعطي التخصصات الأخرى.

وقد بدأت اللسانيات الأنثروبولوجية بأصل بوروز وباسيف

(١) فرانز بوروز^(٢٢) Franz Boas (١٨٥٨ - ١٩٤٢)

كانت أصل بوروز بداية حليفة لدراسة أمريكية في اللسانيات. وقد قدم بوروز بأنه الفاعل بأن اللغات لها منطقها الخاص الذي يبنى الانقياد لتطبيق أي مبدأ منهجي عام. وأن الدالة اللسانية نفسها هي التي تفرض طريقة التفسير للمادة لها.

وكان الأنثروبولوجيون الأمريكيون معنيين بهذا، اوصاف جيدة للعديد اللغات الهندية الأمريكية وشاغلتها قبل أن تدمر. ولم يحدوا والتأثير مكتوبة بملكتهم الاهتمام عليها. ومن ثم فقد استبعدوا التفسير التاريخي (التعاقبي). واستلزمته القارنة أن تحدثا بنماذج دقيقة للغات الحية. وكان فرانز بوروز رافعاً في هذا المجال. من سنة ١٩١١ القيد الأول من كتابه «ال دليل إلى اللغات الهندية الأمريكية»^(٢٣) أو Handbook of the American Indian Languages. والذي يعد من أهم إنجازاته. وقد أشار في مقدمته إلى إمكان إثراء المعرفة اللسانية بنتاج البحث اللساني. وقد ثبت أن لهذا الكتاب، بالإضافة إلى كتاب «ال لغة» لسيلبر، الذي ظهر بعده بعشرة أعوام، تأثيراً شگافياً Formative على التطور الفكر اللسانيات الأمريكية. وقد عرض بوروز الاتجاه الجديد بقوة (في ص ٦٠ من الكتاب) بقوله «يجب أن نعرض على أن

استلزام خاصية اللغة وسيلة لا غنى عنها، لكي يحصل على معرفة دقيقة وشاملة، ذلك أننا يمكننا أن نحصل على معرفة واسعة عن طريق الإصغاء إلى أحداث أصوات اللغة، والمشاركة في حياتهم اليومية وبخاصة للملاحظ غير المتكلم من اللغة وعلى هذا العاملان غير خافين على الإطلاق.^(٢٩)

وقد استطاع جوارز أن ينتج ثرائاً عظيماً، في الدراسات الأمريكية، من حيث الموسم العلمية والعمل، وذلك بسبب مقارنته الخاصة والمنهجية للغة الهندية ومازال هذا التراث حياً إلى اليوم، كما كان جوارز أول من جعل الوصف الذي غاية الاهتمام الأساسية^(٣٠)

(٢) إدوارد سابير^(٣١) Edward Sapir (١٨٨٤ - ١٩٣٩)

تلميذ جوارز، وهو الممثل التقليدي للدراسات الأمريكية، ورائد النشوية في أمريكا وبدأ، مستقلاً عن دي سيوسير، في نشر أفكاره بالخارج عن اللغة بوصفها نظاماً منسجماً، ويتصل بالدراسات الوصفية التي كانت حايثاً الأولى محض انطباع الفهم اللسانية، كما تقدم بدراسة اللغات الهندية، ووضع أرائه النظرية الأساسية موضح التطبيق العملي فيها

وكان سابير مؤسس فكرة الصياح اللسانية^(٣٢)، ويقف إلى أنه من الضروري، لكي نلتهم منظومة هذه الصياح التي تصبها دراسة الكلام، نحصل معرفة شاملة بالبنية النشوية للغة التي ندرسها، وكان هذا الجانب من فكره حاسماً وأساسياً لنظري الدراسات الأمريكية بعد ذلك، إذ كان حافزاً لها على أطوار الاتحاد الأنثروبولوجية في أبحاث الدراسات اللسانية^(٣٣)

ورفقا لأفكاره القليلة، نظريته في الصياح معده بعدد الفونيم ذاته مركب مؤلف من استعارة ذات نفسية تتجمع في صوتيات متماثلة، أي في مفهوم مستوحى، يكرر في لغة الفونيم بواسطة تحويلها يتم على مواء تكوين أصوات المسوسة^(٣٤)، وقد ظل مفهومه النصائي (اللفظي) للفونيم ذات أهمية حاسمة في تاريخ الدراسات الفونيمية، ولكنه، بعد تعريف الفونيم، قدم معياراً ذا أهمية بالغة، هو التعبير التوزيعي Distribution، واعتقد أن أحد العوامل الحاسمة في تحديد طبيعة الفونيم هو إمكانات تجمع الأصوات في سلسلة الكلام، أي مصدر جميع الواقع التي يمكن لفونيم بعدة أن يحتلها بالانضمام للفونيمات الأخرى في النظام اللساني الواحد، وبمرحان ما صار استخدام المعيار التوزيعي أساساً النهجية اللسانية الأمريكية

وكان تأثير سابير ذا أهمية جوهرية في تأسيس تقاليد خاصة بمناهج العمل اللساني والمثاق

(٣) بنجامين لي وورف Benjamin Lee Whorf (١٨٩٧ - ١٩٤١)

شيد سابير، وبخاصة لها لتثيرها على تطور الأفكار الأنثروبولوجية في الدراسات، أي القول بأن العالم اللفظي واللغوي، ليس، بواسط ارتباطاً وثيقاً بنية لغته^(٣٥)، وكما رأى أن اللغة مثاقرة بالثقافة، رأى عكس ذلك فذهب إلى أن نمط الثقافة مفروض بنمط اللغة، تلك التي أثرت على عملية اكتساب اللغة، وقد استمر لدى اللسانيين تقليد يوجب عليهم الاهتمام بالمشكلات التي ألتفتت في الظواهر المتصلة

منهجية اللغة. وبعد هذا التمهيد فائمة الموضوعات التي تعالجها اللسانيات بالترتيب العظم. قد نسب اللسانيون فكرة دراسة «اللسانيات العقلية» *Psycholinguistics*. ويختص بجمع المعلومات عن كل العوامل البيولوجية السابقة على حدث الكلام، وكذلك «اللسانيات الوارثية» *Parapsycholinguistics*، ويختص بدراسة أهم الظواهر التي لا يمكن أن تعد من المظاهر اللسانية بالنفس النقيض، ولكنها تصاحب عملية الكلام وينكسرها ذاتها خاصة (كالوسوسة والصياح والضحك) كما دعا مجال تخصص آخر هو «علم الإشارة» *Signaling Science*. ويختص بدراسة الإيماءات والوضاح والجسم وتعابير الوجه، بوصفها وسائل لتعريف النعاه

اللسانيات النفسية *Psycholinguistics*

يقضي هذا التخصص بالإنسان أثناء عملية التواصل^(٣٤) وهو من أحدث التخصصات اللسانية في الولايات المتحدة^(٣٥). ويهتم علماء النفس واللسانيون على حد سواء. وقد اعتمد علماء النفس بالظواهر اللسانية^(٣٦) زمنا طويلا، حيث عدها مصادر مؤثرة بما للمعلومات في موضوعات متشعبة، ذلك أهمية الدراسات النفسية وخلال الستة السلوكية بدأ هذا الاعتناء يقرأ حتى بدأ يحس الباحث في التشكيد على أن مشكلة السلوك اللساني *Verbal behavior* بمعنى أن تمثل مكانها في صميم مركز البحث النفسي

ويهتم علماء اللسانيات اللسانية بتحديد المسألة النفسية التي تعالج أسبقا بحيث من مستويات المنظمة اللسانية في الإنسان. ويتطلب ذلك «بالإضافة إلى المعرفة النفسية» للسلالات مباشرة بالمشكلات العنصرية والعصبية. وتلعب عمليات الاستدعاء في طرفة العنداء، وهي عمليات لتصبح الفهم باستخدام اختيارات خاصة^(٣٧) أصلا فالتحجها بعناية باستخدام الطرق الإحصائية، وعلى أساس هذه النتائج تليل محاولة للتوصل إلى القوانين التي تحكم عملية الاستدعاء. ويستخدم استقراءات مشابهة تراجع من خلالها نتائج البحث اللساني. وبخاصة في مجال العونيات. ولا تزال التواصل التعاقب التي قد يتخلق بها إقبال مهم في مجال تأسيس نظام تراتبي السمات المتترة في القوانين

ويهتم على اللسانيات النفسية أن لتصبح في اختياراتها المشكلات التي تهم اللسانيات الأثنوبولوجية، مثل ظواهر الثقافة في علاقتها بالتواصل^(٣٨). فالتد كان من الضروري لتعويل النمط الأساسي للتشعرة الاجتماعية، حتى تكون هناك متابعة صحيحة لعملية التفاعم التبادل. كما أن من أخطر أخطاء أمام اللسانيات النفسية الخلط عن العوامل التي تشكل عوائل نفسية في طريق الفهم التبادل^(٣٩). وإلى أي مدى يمكن التخلط منها

ويجاءد علماء اللسانيات النفسية في سبيل شعول خصائص شخصية الفرد، وهي التي تعطي أي اتصال مذاقه الخاص. ومن ثم فإنهم يهتمون بدراسة «اللسانيات الوانيزاء» بعناية خاصة ومن التبادلات المهمة في اللسانيات النفسية التبادل الذي يعنى بلكة الذاكرة وعملية التعلم بوجه عام. والتعصير التبادل محاولة لتأسيس نظرية عن تعليم اللغات الأجنبية

(1) ليونارد بلومفيلد⁽¹⁴⁷⁾ Leonard Bloomfield (١٨٩٧ - ١٩٤٩)

هو من أساسي من رموز اللسانيات الأمريكية، كان استاذاً بجامعة ييل⁽¹⁴⁸⁾، مثل سابور والظاير الجومري، من الدور التاريخي الذي قام به كل من هذين العالمين الأمريكيين، هو أن سابور قد حدد لعلم اللسانيات المنطقي في أمريكا مجال اهتمامه، وبسط الثقافة العامة للكلام له، على حين أرسى بلومفيلد أسس المنهج المنطقي لللسانيات الأمريكية.

وعلى الرغم من أن بلومفيلد كان على معرفة جيدة بالمشكلات اللسانية الأوروبية، ومناخية بديها لتطورها، إلا أنه لم يلبس نظريات لسانية أوروبية، بل بذل جهوداً مكثفة عن مناهج خاصة به، وإن كان قد أثر المنهج التجريبي في نهاية الأمر، وقد تأثرت ثقافته العامة قوياً بالباحثين وعلماء النفس الأوروبيين، كما تأثر أيضاً بعلوم الاجتماع، غير أن اتصاله بمنهج السلوكيين الأمريكيين كان أعظم العوامل حصماً في تأثيره على تكوين نظريته العلمية.

وتتبنى السلوكية⁽¹⁴⁹⁾ بالفكرة القائلة بأن الفروقات بين البشر متكونة بالمعنى التي يعيشون فيها، وأن أي سلوك هو رد فعل، أي أنه يحدث بوصفه استجابة لثير طبيعي خاص، وسلوك المرد يكشف عن طبيعته، ونفسه لتشكلها بيئته، لذلك يسعى على الدراسات النفسية أن تتناول على فحص السلوك، لأن ذلك القصص هو الذي يسمح بالدراسة المنهجية والمنشئة.

ويقول بلومفيلد المفاهيم الأساسية في السلوكية عند جون ب. واتسون في اللسانيات، وقد ذكر اهتمامه القوي على الجانب التجريبي من اللغة (ومثالاً لذلك، نقرأ أنه أكثر أبواب ملاحظة القصص الوصفية التفصيل، وكان بلومفيلد، الذي يعمل بروح السلوكية، عظيم الاعتماد بتوضيح مساهمة البحث العلمي التي قد تقوم إلى الكشف عن قوانين النفس الإنسانية، غير أنه اعتقد أن الوصول إلى هذا الهدف ينبغي أن يتحقق بصورة تدريجية، من طريق الدراسات الوصفية الوضعية للمظاهر اللسانية بالفعل، وهي التي تتفاد القصص التفصيل، لذلك وضع بلومفيلد، عن قصد، هذا المجال للتفصيل اللساني بسبب هذا الوقت النظري العاد، وكان ملتزماً بأن أسلوباً جانب المعنى في اللغة قد يتضمن خطر إفساد المجال لتحويل المعايير الذاتية في التفصيل، فترك المعنى جانباً لكي يؤسس منهجاً لسانياً كذاً، وهكذا صار بلومفيلد حامل لواء المحاولة للتمسك بالمنهجية (أي Anti-intuitionism في معارضة لإحسان المعايير الذاتية) في اللسانيات⁽¹⁵⁰⁾.

وقد استند المنهج التجريبي على التعريفات النفسية التي لم تكن تعمل مجال على الوفاء، وكان من الضروري أن يحل محلها تعريفات موضوعية بديلة تقوم على أساس من الوصف الموضوعي لسلوك الوحدات اللسانية، ويقتضي هذا السلوك في الإمكانيات المقرونة للوظائف التشغيلية في سلسلة الكلام، ومن ثم فإن المنهج الجديد كان مؤسساً على معالجة جميع الفروع التي يمكن أن تغطيها الوحدات في نظام لغة معينة، معالجة مبنية على الملاحظة والوصف أي على تمديد لتوزيع الوحدات اللسانية⁽¹⁵¹⁾ Distribution of Linguistic Units، وهكذا ظهر مصطلح - التوزيعية - Distributionalism الذي يعني الفرع اللساني الذي قام على أساس من إحكام هذا اللفظ المنهجي الذي أرساه بلومفيلد.

المدرسة التوزيعية

وأصل تسمية بلومفيلد إسكاناً ما ارتاد من مناهج، وهي أن التحلّي ينبغي استيعاده من التحليل. وإن المعايير المستخدمة ينبغي أن تكون موضوعية وأنها بطريقة صارمة، وأنصب اهتمامهم على توزيع الوحدات اللسانية مستخدمين منهج الإحلال Substitution. ويؤلف هذا المنهج من متطابقة الإحلال الوحدة موضوع القميص مكان وحدة أخرى معروفة في السبيل نفسه، وإذا أمكن ذلك، نؤمن بحدوث تغير أساسي في السبيل. تكون كلتا الوحدتين متكافئة إلى فئة واحدة أي أن لهما خصائص نحوية واحدة⁽³⁷⁾

وبعد أوائل الثلاثينيات إلى الخمسينيات أولى التوزيعيون اهتماماً كبيراً بالبحوث في مجال الفونيمات Phonemics، ولم يبتعدوا عن السداد الفكرة distinctive features لأن هذا البحث سبقي في التحليل مجال الفسيولوجيا اللسانية Psychophysiology. وهو ما يتصل مع برنامج مدرسة سيبولف، وبدا من ذلك استبط التوزيعيين هذا في التحليل يقوم على أساس نظرية التوزيع، ويقولوا أنه باختبارات الإحلال⁽³⁸⁾

خلق أصحاب بلومفيلد نجاحاً كبيراً في مجال البحث الصرفي، وصاغ بلومفيلد في كتابه «الغذاء Language» وجهة تمييز أساسية بين العلاقات التي تحدث على المستوى الصرفي، ولقد أتى المصطلحات اللغسية، والوحدة الصرفية في المورفيم Morpheme، وتبني أصغر وحدة ذات معنى في اللغة. وقد أثبتت بلومفيلد ضرورة التمييز بين البنى الصرفية القصيرة للمعنى اللغسية⁽³⁹⁾. وهذا التمييز الصارم لمستويات اللغسية ضمن للتوصيفات الصرفية التي أدرجها التوزيعيون مشكورين دليلاً من اللغة. وكانت التعريفات النحوية التي قامت على أساس هذا المنهج أكثر بساطة وبساطة وأعلى من تلك التي استخدمت في الشعر الأدبي التقليدي، مما يساعد في تعليم اللغات الأجنبية، ويكفل الإبداع الجهد للعادة النحوية لأغراض الترجمة الآلية

والقول أن الدراسات التركيبية قد انبثقت مباشرة من هذا النوع من البحث الصرفي، فذلكي تبين نوعاً من الفونيمات في لغة ما يتكون من الضروري وصف كل إسكانات الناقيل، بينها في سلسلة الكلام، وهو ما يعني تجاوز الحدود مباشرة إلى مجال الظواهر التركيبية

وكان من أعظم الإسهامات لغسية في نظرية التركيب هو تحليلهم للمسكوكة المتلصقة consonants، وهي أجزاء الشقوق التي يرتبط بعضها ببعض ارتباطاً نحوياً مباشراً (وإلا لآيا أيضاً). ولكنهم البسطة البسيطة منهم تعريفاً جديداً وأكثر إنشاداً، حيث طرأت بأنها، «مشكل تعري لا يدخل في تركيب مع أي شكل تعري آخر»

وهي المنهج التوزيعي، بحالته اللغسية الحالية، أي في نهاية الأربعينيات والخمسينيات الأولى للخمسينيات في كتاب لوارد من أبرز ألباع بلومفيلد هو برنامج هاريس Zellig Harris، وعنوانه «مناهج في اللسانيات البنيوية»⁽⁴⁰⁾ Methods in Structural Linguistics. وقد حاول فيه أن يضمن بهذا

³⁷ Hockett, L., "Language" 2nd ed. 1964 pp. 207 - 240.

التحليل التوزيعي إلى أقصى حدوده. ولم تكن المساهمات الأمريكية اتفاقاً على صلة وثيقة بالمساهمات الأوروبية. كما كانت تنقسم والوصول والانحلال إلى حد ما في تصوراتها الفقهية. وبعد عام ١٩٥٠ بدأ الأمريكيون في التحرك إلى النقط الجنوبي لدى حلقة براغ. كذلك بدأ الأمريكيون في المصيبيات المعترف إلى آراء حارثية في الفونيم. وكانت الرقعة الفونيم من مبادئ الفونولوجيا التي أسسها حلقة براغ وأصبحت في ذبوع أمرها. وكانت نظرية الفونيم التي تقوم على الكشف عن السمات الموزعة أكثر إقناعاً من النظرية الأمريكية التقليدية التي تتحرك حركة سطحية في إطار المفاهيم التوزيعية.

غير أن خط التوزيعيين من النجاح كان أعظم بكثير في مجال الدراسات الصرفية والنحوية (التركيبية) Syntactic وأصلهم وإمكانهم للإجراءات الآلية في التحليل النحوي لتجهيز اللغات المترجمة الآلية.

مدرسة هارفارد

رومان جاكوبسون (Roman Jakobson ١٨٩٦ - ١٩٨٢)

كان عالم اللسانيات الروسي رومان جاكوبسون أحد ألمعني مدرسة براغ اللسانية. ومطاركة باروزا في كثير من مجالات الدراسة اللسانية **مفاهيم اللسانية وعلم اللسانيات العام**، واهل إلى أمريكا في عام ١٩٤٦. حيث شغل منصب الأستاذية في كولومبيا وماريلاند. بعداً بين عامي ١٩٤٦ و١٩٦٧. ومن أعظم ماقره أن تصبح مدرسة هارفارد **الدراسات اللسانية**، التي أصبحت - من أكثر المدارس شهرة في العالم.

كان واقعاً من زوار الفونولوجيا وهو لا يزال في براغ. وقد استلهم هذه الفروقات مع شروينسكي في بصل ما أرتبط به من المفاهيم العلمية الأساسية. وبعد وفاة شروينسكي استمرت الفونولوجيا تواصل تقديمها في ظل روحته المنهوية. وبعد جاكوبسون انتشر المفهوم اللسانيات **الناطقة**^{٢٠}. ويطلق هذا المصطلح على الخصائص التي تميز فونيماً من فونيم آخر^{٢١}. وتشتمل السمات الموزعة من الخصائص النحوية، السمعية التي تعدد الصوت. ويمكن توضيحها بالخصائص الصوتية التي يتم مساعدتها الآلات المساعدة. ولأنه أن من أعظم ماقر جاكوبسون إضافة السمات الموزعة بنجاح في مجال الدرس الفونولوجي.

وتلخص نظرية الفونولوجيا على أساس الاعتقاد بأن التفاضلات الموزعة مؤسسة على مبدأ الثنائية (Bivalence) أو (الثنائية) Dichotomy. والبيج جاكوبسون في تعريف هذه التفاضلات معياراً الكوسيتية. فهو يشهد مثلاً من الظلال في الأصوات بين السمات Acoustic والظلة Gravimetric. وهكذا. وقد اقترحت الاختلافات النفسية المعينة أن السمات الموزعة موجودة بالفعل بوصفها مفروقات ذات علاقة بعملية التقاطع اللساني. كما شهدت نظرية المعلومات بصحة المنهج الثاني عند جاكوبسون. ولذلك يحل أن تعاون اللسانيات في مجال نظرية المعلومات ما كان يعطى بهذا التأثير لو لم يستلهم جاكوبسون نظرية (السمات الموزعة).

ولا تنحصر ماقر جاكوبسون في مجال الفونولوجيا لمصعب. إذ إن الدراسات الفونولوجية معينة له أيضاً بالكثير، فله دراسان كانت كلاًهما دور تاريخي في تأسيس المنهج اللساني الحديث. أولهما هي

عالم الفكر

محول بناء الفعل في الروسية *Zur Struktur des russischen Verbums* ، والأخرى هي: *معاصرة من علم اللغة الإيرانية العام* *Beitrag zur allgemeinen Kasuallehre* . وقد قام جاكوبسون بتطبيق طريقة يمكن بها تعيين العلاقات الشكلية على أي نظام صرفيولوجي. وبكث هذه الطريقة من الأساسيات في اللسانيات. ويرى جاكوبسون أن التفرقات الصرفيولوجية تنطق بنفسها هي أيضا في تقاليد لغوية جدا الثقافية. فطمة الصبيح الروسية *Markedness*^(٢٧) (التي تشتمل بوجود صفة من سمات المعنى لغوي جنود المستعملة) غالبها فئة من الصيغ غير الروسية *Unmarked* (تشتمل بغياب الصفة الواضحة نفسها). وقد نقل جاكوبسون مع ثوريسمكي في هذا المعيار. وبأنه يميز من التشكيل

نابرس جاكوبسون خلالاته البحثي للتعهد الحوالب. منذ بداية وحتى وفاته. طبقا لبرنامج مدرسة براغ. وكان أول من قارب تاريخ اللغة بهدف الكشف عن النطق (اللساني) الداخلي للتطور اللغوي والتشكيل بشكلالات التنميط اللساني. وبشكلالات الأساليب الطفلة في تبهلات اللغة

والتي يقدم جاكوبسون ترتيبية الظواهر الصرفيولوجية على أساس متين. قام بدراسة النظم اللسانية المتعلصة بامتداد من العناصر الموجودة دائما، أو الموجودة في معظم الحالات. وهذا يمكن إعماله منها وهكذا خصص جاكوبسون سلسلة من الصلة للغة الأفعال *والصفة اللسانية* *والمفاهيم* (وهي أنواع التصور المعنوية التي تجعل من التسلسل على الترتيب أن يسيطر سيطرة تامة على جهازه النطقي)

ARCHIVE

النظرية التخويلية التوليدية

نوام تشومسكي^(٢٨) Noam Chomsky (١٩٢٨ .)

الاستاذ اللسانيات في معهد ماساتشوستس للتكنولوجيا. انطلق في دراساته اللسانية من مؤلف نظري اتخذه لنقطة إزاء النمو التقني من جهة وإزاء اللسانيات النحوية من جهة أخرى. فاصدر عام ١٩٦٢ كتابه *البنية التركيبية* *Syntactic Structures* الذي أثبت أنه ثمة في لسانيات القرن العشرين وهي هذه الطبقة^(٢٩) والشعائر التالية طور فكرة نمو توليدي^(٣٠) *Generative Grammar*. وهي التي انبثقت حدى من البنوية والصرفية اللغويين غيرا في العقود السابقة^(٣١) يقول تشومسكي إن معظم اللسان البنوي كان يقتصر على (وصف اللغة) - دون الاستناد إلى (تفسيرها). والخطوة الجديدة (والجريئة) التي أخذ تشومسكي على عاتقه إنجازها هي القيام بنقطة تكون كقابلة بنقل (اللسانيات) من المرحلة الوصفية إلى مرحلة النظرية أو التفسيرية^(٣٢)

وقد بين تشومسكي أن التحليلات التقليدية للفعل غير كافية من عدة نواحي. أهمها أنها لمصرد في أن تضع في اعتبارها الفرق بين المستويين النطقي والصيغ في البنية النحوية. فبني مستوى البنية المستوية يمكن لجملة مثل (محمدة ميسمعا) أن تنطق نطقيا دون أن يترك القيس في المعنى. أما على مستوى البنية العميقة فالمثل هذه الجملة ينهلان صيغتان مختلفتان. اختلف كل منهما في دلالتها عن الأخرى. البنية الأولى هي (محملة وهو ميسمعا) وهي التي تشتمل ضمير الغائب على أنه صاحب الفعل والبنية الثانية (محملة وأنا ميسمعا) وهي التي تشتمل ضمير المتكلم على أنه صاحب الفعل

وفي رأي تشومسكي أن المظهر الإبداعي للغة هو النقطة المركزية التي أصبحت تدور حولها كل الدراسات اللسانية الحالية، والهدف المتكامل منطلوع لغتها^{١٣٨}.

ومن الأهداف الرئيسة للنمو اللغوي أن يقدرا بوسائل الطويل الجمل، تدخل في الاعتبار التطوير الباطن للتركيب Underlying Level of Structure، وبكي يخلق تشومسكي هذا الهدف، ويضع تمييزاً أساسياً (مضاهياً لتمييز دي سوسير بين اللسان Langue، والكلام Parole) يفصل تمييزاً تشومسكي بين معرفة شخص للواعد اللغوية وهو ما اسماء المعرفة Competence، وبين الاستعمال الفعلي للغة في مواقف فعلية، وهو ما اسماء الأداء Performance، وينبغي على اللسانيات - في رأيه - أن تهتم بدراسة القدرة، ولا يقتصر محدود على الأداء - وهو ما كان يكرها ميوزا الدراسات اللسانية السابقة في اعتبارها على عتبات الكلام (كما يحدث في شكل مجموعة من الطريقة التسجيل) فمثل هذه العيادات لم تكن كافية، لأنها لا تؤيد إلا نطاق ضيق من العمل التي يمكن أن تستخدم في لغة الحديث. كما أنها تنظر إلى الثقافة والاستيعاب، وتغني من تغير الطريقة، وغير ذلك من المساء الأداء. ويستخدم اللغويون القرونهم لكي يبتعدوا عن حدود أي بناء من طريق استقالاتهم خلق جمل جديدة والتركيب عليها. إلى جانب تحديد أنشطة الأداء، وهناك كان أهم الأهداف هو وصف القواعد التي تحكم مبدأ هذه القدرة، وكانت فروض تشومسكي تهدف إلى اكتشاف الطائفة الفعلية التي تمكن وراء الطريقة التي يستخدم بها البشر اللغة، فالتدري يظفر إليها بوصفها منظراً aspect لدراسة الخصائص العامة^{١٣٩}، وهكذا تهتم تشومسكي اللسانيات بوصفها نظاماً لغتها Meta-linguistic description، وهي طريقة لدراسة جميع الترتيبات السامية في اللغة لاصحابها، وتربطت بالأهداف الخاصة بالسانيون سابقين عديدين (مثل سميث، بيرد، بولار).

كما كان من رأيه أن اللسانيات لا ينبغي أن تقتصر على وصف القدرة، على المدى الوحد كان هناك هدف أكثر إقناعاً هو توفير دعم فاعل على تقديم كفاءة الأوصاف المختلفة للقدرة different accounts of competence، والتوفيق فيما وراء دراسة اللغات العصرية إلى طبيعة اللغة البشرية ككل (وبذلك من طريق اكتشاف المجموعات اللسانية^{١٤٠} Linguistic universals) وبهذه الوسيلة يندمج الأمر على اللسانيات في أن تستطيع الإسهام في فهم طبيعة العقل البشري^{١٤١}.

وقد لخص تشومسكي جوهر الفاربية في كتابه الصادر عام ١٩٨٦، بعنوان (معرفة اللغة) عند الإجابة عن السؤال الذي طرحه، وهو: كيف يتأتى للبشر - وهم من لا يملكون سوى إمكانات قليلة وبشخصية ومحددة بالعالم - أن يعرفوا ما يعرفون؟

وكانت الإجابة هي من طريق دراسة طائفة اللغة البشرية Human language Faculty، يمكن أن يبين لنا كيف يبنى الفرد نظاماً معرفياً ناتجاً عن التجربة اليومية، وهكذا يطرر حتمياً في اتجاه حل المشكلة. وكانت التقلبات التطورية التي ابتكرها تشومسكي، لكي يلاحظ ويصور القدرة، طمحا بإثبات المقاربات وهذه التقلبات هي نظام من القواعد والرموز التي توفر توصيفاً شكلية Formal representation للبيئة المحيطة للجمل، من التوازي التركيبية والدالية والفونولوجية، وكانت اللاحقة اللغوية - القاعدة النحوية - هي التي ذات إلى المقاربة التي شاعت باسم النمو النحوي.

وبما من الخصائص اشتد واتح الفرضيات بالفروض *Proposals* التي ترمي إلى تطوير شكل الفرض التوليدي. وأعيد تعديل النظرية الأصلية عدة مرات. وفي الفترة نفسها كان هناك عدد من المفترحات لتتأرجح بداية لما قام تشومسكي بمحصاه. وقد أتى بمحصاه ثابته كثيرا، وبالتالي فإن النظرية اللسانية، التي هي قلب الدراسة العلمية للغة، هي الآن حقل حي ومثير للجدل.

وهكذا لم يخط ترمود تشومسكي على القاص المملوكي في فهم اللغة ودراساتها وإحياء لغوات دولارات. فمتعلق مع زكريا إبراهيم في ثركه. ميمتي تشومسكي إلى نظرية وبكارية في اللغة، تتعارض تماما مع النظرية البنوية المتحصرة، بوصفها لغة صورية (أو شكلية). لهدم بتعميل (تسوق) اللغة التكوينية أو التطورية، ليؤكد لنا أن الإنسان يتكلم في كل حظه، وأن المهم في اللغة دائما هو (الإنسان المتكلم)،^(١٠٦) وفي الوقت نفسه ليس لتشومسكي فكر دي سوسير البنوي من النظام (المنطق) كما تبين فكرة التمييز الثنائي للمعاني، والتمييز بين الصوت الأبي والزمني.

النظرية التاجمعية Tagmemics

نظرية تطورت منذ الخصائص، على يد اللساني الأمريكي *K.L. Pike* (١٩١٦ -)، وهي تركز - بمسألة خاصة - على الحاجة إلى الربط بين الأشكال اللسانية *Forms* ووظائفها *Functions* وتغير هذه النظرية الارتباط بين اليناير *Syntax* (مواقع وحدات اللغة) والينايل *Filter* (أنواع الوحدات التي تشمل هذا الواقع). ويشكل المتأخر والناظر معاً، في كل مستوى من مستويات التشغيل، وحدة تسمى التاجميس *Tagmeme*. وينبغي أن ينظر إلى جميع هذه الوحدات في علاقتها التبادلية المعقدة. ولكن يوضح بليك هذه العلاقات مراد يسل في هذا التحليل مفهوم التصرف اللسانية *Linguistic matrix*، التي هي وحدة من الوحدات القيدية في التسلسل الذي يترجمه بليك.

ومن للاختصاص الرئيسية التشغيل بين الوحدات التجريدية *static units* وهي التي تشكل وظيفياً في اللغة مثل (الظروف والموقعية) والوحدات التشغيلية *dynamic units*، وهي التي تعنى بتشغيل التمازج القيدية لتكلام، دون الرجوع إلى وظيفتها في اللغة.

خاتمة

الإنجاز البنوي في اللسانيات

يتناول البحث في حالته، الإنجاز البنوي في اللسانيات، ويتطور هذا الإنجاز في التركيز على فكرة استقلال اللسانيات بوصفها مجالاً معرفياً متميزاً له موضوعه، ومنظومته المنطوقية، ومنظومته الإجراءات التشغيلية، وإقامة الأسرار البنوية في الكتب، من ظاهرة اللغة نفسها. وهي أول العلوم الإنسانية التي تنطلق لها الانبساط كالعلوم الطبيعية، وكان منافع اللسانيات في بلوغ مرتبة العلم المنضبط علماً مشجداً الباحثين في الماديين الآخرين الدراسات الإنسانية والاجتماعية على الكفاءة، بها العلم الناجح في منهجه. وفي الوقت الذي يرمي إلى تطويره^(١٠٧)، وإلهام نظري لغة ارتباط الألف والخط، والعطاء، بينه وبين نتائج البحث في العلوم الإنسانية بوجه عام. ويخلص من هذا الإنجاز أربعة بنود أساسية هي

- ١- إنجاز البنيوية في فهم الظاهرة اللغوية
- ٢- إنجاز البنيوية في تحرير المفاهيم وصياغة الإجراءات التحليلية الأساسية
- ٣- إنجاز البنيوية في التطبيقات العملية المعروفة اللغوية.
- ٤- إنجاز البنيوية في مجال المعارف الإنسانية بوجه عام.
- ٥- إنجاز البنيوي في فهم ظاهرة اللغة

لا يجمع الباحث إلا أن تلاق مع الرأي القائل بأن المدارس الفلسفية البنيوية كلها واستلهمت منهج دي سوسير في إحلال (البنيوية) محل «النزيهة» والنظر إلى اللغة على أنها (صورة) لا (إعادة)، والاعتماد مبدأ (الفسق) الذي يحل محل المصادرة للنظام الفكري على أجزائه أو عناصره^(١٠٢). وأن اللغة نظام من العلاقات المترابطة، التي يتوقف بعضها على بعض. وملخص أن كل المدارس البنيوية تلج على الوظيفة الاجتماعية للغة، وتلخص للشباب الشائعات عند كل من دي سوسير ولبوسسكي، حتى سوسير يميز بين اللغة والكلام، ولبوسسكي يفرق بين القدرة والأداء. في نظريته الشمولية القولية

ولد نصيب دي سوسير. وتلقته مدرسة جديد إلى أن التحولات النفسية دائرا على التأثير اللغوي (الفرقة اللغوية). وقد اتفق لبوسسكي مع هذا الرأي. وكانت الفرقة عند (عقبة ترميزية)، عارضت الفرقة السلوكية على حين نعم بولمبيك. ومدرسة بول إلى (الفرقة الشكلية) في السلوكية، واستغلة الفرقة اللغوية، وتبنت المدرسة الجوسيمية إلى (السلوكية الأولية) وأقر عند كلا من الفرقة الشكلية والسلوكية

ثانيا: إنجاز البنيوية في تحرير المفاهيم وصياغة الإجراءات التحليلية الأساسية

استلهمت كل من مدرسة جنيف وبراق ويل والمدرسة السوفيتية والنظرية النهج التي في دراسة اللغة. تبنت كل من مدرسة براق وهارفارد تاريخ اللغة

لم تهتم مدرسة كوينهاون والجوسيمية بالتمييز بين المنهج الاتي والزمني. وإنما كانت عاتبتها بالمقاربة الشكلية Formalistic، واستلهمت النهج التجريدي، ومنهج المنطق البرمي

استلهمت مدرسة جنيف المنهج القارئ في الدراسة الأسلوبية. كما عارضت مدرسة براق النهج القارئ بوسائط خاصة

تأسست كل من مدرسة جنيف وهارفارد مبدأ الشائعات، وكذلك التزمت به مدرسة براق في البحث الفونولوجي. أما مدرسة كوينهاون فاعتبت إلى أن معيار القائل يمكن أن يستخدم في التحليل الصرفي (البناء الثاني الوظيفي)

قامت كل من مدرسة كوينهاون والمدرسة الجوسيمية والمدرسة الفونولوجية (ويل) باستبعاد الفنى من التحليل. والاعتماد بتحليل الأشكال الصوتية (الفرقة الشكلية) واستلهمت كل من المدرسة الجوسيمية والفونولوجية بالمشاربات الإحلال. على حين استلهمت المدرسة التحليلية القولية الفرقة العقلية الترميزية

بعضت مدرسة هارفارد عن (السمات القارة) في الفونولوجيا. والصيغ الموسومة وغير الموسومة في الفونولوجيا. على حين لم تبنت مدرسة (ويل) من السمات القارة

عالم الفكر

دعت المدرسة التحليلية التوليديدية إلى وجود تقنية المعيلة التي تبين البنية السطحية للمعقد وقد

ألفت مع ساير فيها

البيات مدرسة [ويل] إلى منح الي في تفسير التواهر، هو المنهج التولييدي، وإلى التحليل اللغويات

الناشئة، على حين اصطلحت المدرسة التحليلية التولييدية نظاما من القواعد والرموز التي توفر توضيحا

شكليا للبنى الباطنة

ثالثا: الإنجاز البنوي في التطبيقات المعيلة للمعرفة اللغوية

كان البنوية جدواها التحليلية الواضحة عند البيات المعيلين في تعليم اللغات وتعلمها لغير الناطقين

بها (1964)، فضلا عن تحليل الأخطاء اللغوية (1966)، كما كان لها أثرها الواضح في صياغة نظم كتابية

للغات غير المكتوبة وتعليمها، كما كان للبنوية أثرها الواضح في الدراسات اللغوية والنقدية فبعد أن

كان نقد النصوص وتعليمها يخضع للمعايير الذاتية، أصبح التحليل البنوي للنصوص أثر كبير في

توحيد معايير النقد الأدبي، واتخذت مذاهب التحليل في الأدب -وبعدا عن الذاتية (1968)-

ويختل البنوية توسعت الدراسات في استخدام الإجراءات المعيلة القائمة من العلوم

الرياضية (1968)، وطبقها في الدراسات الانسانية الساتية (1969)، ووسع العمل في الترجمة الآلية (1970)

موضوع التعلد بعد أن تم إتمام النهج البنوي لغة على يد علماء اللغويات المعيرين البنوية أثرها الواضح

في التسمية اللغوية (1971)، وكان لأشياء طلبة يراجع لدرهم النقاد في عهد اللغوية (1972)

رابعا: الإنجاز البنوي للدراسات في مجال المعارف الإنسانية عموما

تلعب البنوية أدفاة كثيرة من البحث في مجالات العلوم الإنسانية المختلفة، تكفي هنا بالإشارة إليها،

فقد عرف الأدب المذاهب البنوية (1968)، وطبقها (1969)، كما عرف النقد الأدبي التولييدي (1970)، والبنوية

النقدية (1971)، وفي الأنثروبولوجيا درست الأنثروبولوجيا البنوية (1972)، والدراسة البنوية للأسطورة (1973)،

والأسلوبية السطحية (1974)، وفي علم الاجتماع نجد الدراسة السبوية والتولييدية (1975)، وفي علم

السيكولوجيا (1976)، وعلم الخطيب الفكري نجد دراسات متنوعة جدا

وإذا أردنا أن نستخلص فكرة عامة عن طبيعة تطور المذاهب الساتية فإننا نلاحظ أن هذه المذاهب

لا تظهر بشكل خطي في تمام واحد، بمعنى أن كل مذهب ينشأ ما قبله، ولكن نظورها يتكون في شكل

لوازم (layers)، وهي اتجاهات متتالية وراصة

مثال ذلك أن فكرة (سنتية اللغة) ظهرت في القرنين السابع عشر والثامن عشر، ثم انتقلت في القرن

التاسع عشر، وعادت إلى الظهور عند مدرسة كوينهاجرن في القرن العشرين وكذلك ظهرت فكرة النظرية

النسوية الخامسة (النمو الكلي) في القرنين السابع عشر والثامن عشر، ثم انتقلت في القرن التاسع

عشر، لتظهر على يد تومسكي في النظرية التحليلية التولييدية في القرن العشرين

وهكذا نلاحظ أن المذاهب الساتية تظهر ثم تختفي، ثم تعود الظهور بمعطيات جديدة لتعالج برؤى مختلفة

وأما فيما يخص التمويل على صيغة الوسائل التي تتخذها المصارف لكونها طرفاً في العملية المالية والمصرفية على صيغة التمويل الذاتي، فهذا النوع من التمويل لا يندرج تحت إطار عملنا في هذا الشأن. (المنتدى العربي، ص 24)

[illegible][illegible]

وإن أوصاف البعثة المتعددة في علم الأحياء، ربما وجدنا الفرض الذي يستلزمه:

(٢٢) البعثة بصفة المتعددة، وقد افترق مع ملاحظتي في أن البعثات، وبخاصة التي يكون لها مكان بين العلوم الطبيعية، حيث إن ملاحظتي البعثات التي لا يطرأ على أحد بعثتها تاريخي، بل هي على بعثتها التاريخي من بعثات النمو (تاريخها) فيها جميع البعثات الطبيعية أما البعثات التي لا يطرأ على أحد بعثتها تاريخي، بل هي على بعثتها التاريخي من بعثات النمو (تاريخها) فيها جميع البعثات الطبيعية أما البعثات التي لا يطرأ على أحد بعثتها تاريخي، بل هي على بعثتها التاريخي من بعثات النمو (تاريخها) فيها جميع البعثات الطبيعية

[illegible][illegible]

⁽²⁴⁾ في المجتمعات في القرن التاسع عشر ظهرت في جامعة لوزان بالتحديد في الجامعات السويسرية الجديدة، كان مفهوم من تطوير الدراسات الإنسانية على درجتها بالغة في الجامعة. ورفضت هذه الجامعة أي البداية باسم مدرسة لوزان. أما الآن باسم جامعة اندلس-Universität Granada معروف على نطاق واسع. ويضم 7 الفاك على هذه الجامعة قسم، لم يستطع لها في جميع الجامعات الأوروبية التي تفتقر القدرات الجامعة نفسها. وعلى هذا الأساس، على وجه خاص، ربما دراسة جامعة مدريد الجامعة بالتحديد، كما يبدو. (25) في جامعة لوزان

[illegible]

- [illegible]

مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم

د. محمد الستار بن محمد العوني*

ARCHIVE

١- مقدمة

لئن اعمى الترقيم في الغرب اليوم مستعمداً على استعمال نقاط ومبرمجين
وإنسانين لا يحسون عندا فيصيب ما له من صلات وثيقة بالقلام التقليدي، وبالفراد
والكتابة، وبالدلالة والتركيب والأسلوب، وبالتفكير والمنطق. بل لقد أصبح الترقيم
تأخرة تشترك فيها اغلب اللغات، مع خصوصيات لكل منها، وفوارق تفصيلية بينها
في ذلك. ومرد هذه الأهمية إلى أن الترقيم، فضلاً عن تحسين المبرونية والإسهام في
إنتاج جمالية النص البصرية والأسلوبية، ينهل في مضمار التعبير الكتابي مهمة
رفع القيس نهوضاً يتوقف عليه حصول الغرض الرئيس من التواصل، بل كثيراً
ما تعطلت عملية التبليغ والتفاهم بين الناس من جراء إغفال الترقيم أو الخلط فيه.
على نحو ما هو مبسوط في صندوق أجب الاختصاص لسميتها وحديثها.

ونظراً إلى أهمية الترقيم في شتى الآسمن والكتابات، وإلى عدم توفر الدراسات
المتعلقة به في العربية، رأينا من المفيد أن نتناول به بدرس ما هنا في محاولة لرصد
كيفية تنووله في عصر الزمان، ثم تطوره عبر الأحطاب التاريخية المتلاحقة سواء في
الآسمن الأجنبية، أو في آسمن العرب، لا خاصة وأن معالجة قضية الترقيم من منظور
تاريخي وصفي وفق مراحل تطوره وتطوراته مسألة مازالت عند بداياتها في مختلف
اصقاع العالم، على حد علمنا، فلم لا نواكب حركة البحث العلمي في هذا المجال؟.

ولما كانت طبيعة الموضوع هي التي تحدد المنهج، فقد تمخض علينا التباحث التاريخي (أو قل التسلسل التاريخي Order Chronologique) للأحداث والمسائل ذات الصلة وبالقاهرة محل العرض. أي إن أمعنا إلى غايات ترقيم الإغريقية واللاتينية وغيرها من اللغات قبل ترقيم لسان العرب، يعود إلى أسباب منهجية صرفة. وبما أن ترميزاً لواء البحث تاريخي لا تعاضلي فمن حافلة القول أن تشير القسم العربي من محطتي البحث إلى مرحلة ثانية على ماخصصناه للاهتمام الأكاديمية لإعني أن الترقيم العربي أقل قيمة علمية، أو أدنى عرافة مما سبقه من الأنظمة الترقيمية في العالم.

بل نحن عائدون العزم على إتصاف العربية هاجتاً رأياً على إبطال الاختصاصين الغربيين في مصطلحاتهم - على كثرها - لنذكر الترقيم العربي الحالي إلى عصر المنظومة رعم العجوة وما يتميز به من دقة إزاء فوارق وأنظمة الترقيم المعاصرة له. أما القسم الأخير من عملنا هذا فمستحصه اقتراح خطة رئيسية في جوهرها إلى تأسيس نظام ترقيمي عربي ينطلق من صميم لسان العرب - ويستلهم منهجها ومعارفها من المعلومات والطرق المعروفة في شأنا المقاربة التاريخية. بناء على أن هاجتاً القصوى هي توظيف نتائج بحثنا في خدمة العربية لغة وكتابة.

2- تاريخ الترقيم إلى نهاية العصور الوسطى

2-1 الترقيم لدى الإغريق

ينطلق العهد الكلاسيكي على أن أول جهازاً شبه منظم للترقيم أنشأه النحوي الإغريقي أرسطو (384-322 ق.م) - سلاطون - في كتابه *Metaphysics* - نشره المثنى قبل ميلاد المسيح في أوج العصر الكلاسيكي. وقد أتت مدينة الإسكندرية أيام كانت تلك المدينة عاصمة لمملكة، وبمعداة إحصائياتها ذات صفة هائلة⁽¹⁾ يمتد سكانها إلى شاطئها وغربيين جسيما على الأقل⁽²⁾.

ويمثل الحادث على استخدامات الترقيم في أن البطالة وقد نصبتوا أنفسهم زعماء الحضارة الإغريقية⁽³⁾ استثمروا ضرورة السيطرة بشكل فعال على كل مايتعلق بالساحة الثقافية في مصر قصد إشباع الفكر لتزويده بالماكم في كافة أرجاء البلاد⁽⁴⁾ الأمر الذي جعلهم يبتغون لتطبيق هذا الغرض ملحقاً ملكها وبجامعة مركزية مصرية منطلعة الشكر في مصرها⁽⁵⁾. وقد تطلعت رسائلها طوال القرنين الأولين من إنشائها في جمع التراث القومي لإغريقيا (Hellen أو Hellenic) وتنظيمها⁽⁶⁾. ونيسيرة *فيلادلسي*⁽⁷⁾ - ثم في صلب أول بيت رسمي بالمعالم تلك التراث وغيره⁽⁸⁾ فكان لابد - لتطبيق الغاية المذكورة - من جعل الإغريقية لغة السلاط⁽⁹⁾. ومن تصريف الشؤون الإدارية بها. ومن إيجابها على كل من كانت لهم رغبة في شغل مناصب ووظائف في الإدارة⁽¹⁰⁾ بيد أن المصريين وجدوا صعوبة شديدة في تعلم الإغريقية. وبدأت إتقانهم لها بالتدريج⁽¹¹⁾ وكان أرسطو (384 ق.م) - ثم بعد ذلك *فيلادلسي*⁽¹²⁾ - وظل في تولي إدارة مكتبة الإسكندرية وفي تطبيق الفكر *فيلادلسي* - يرى أن منطلقاً صعباً الإغريقية على المصريين والمصريين من سائر رعايا المملكة الأجنبية لم يكن مستصراً في كثرة الإجهاد⁽¹³⁾ لمعصب. وإنما هو مشكل في كنهها الكتابية بصغة خاصة⁽¹⁴⁾.

ذلك أن الكتابة المصرية القديمة (التي اتارت إعجاب يونانيي القرن الخامس قبل الميلاد فسموها اليونانية أي الرسوم القديمة) إنما كانت تتركب من خمسمائة رعم تصوريي متصلة عن بعضها بعضها ببعضاً طرلة. وكذا الحال بالكتابة الهيروغليفية إلى كل من الكتابة الهيروغليفية *Hieroglyphic* المنقرضة عن

اليهودية نحو القرن الثالث قبل الميلاد، ثم الكتابة الشعبية *Demotique* المعاكس ظهورها إلى القرن الرابع عشر قبل المسيح فإن كلا منهما، زيادة على الاختلاف بالسبب والسرعة مقارنة مع اليهودية، تتجلى بخصوصية عزل الترميمات الكتابية بترجمات جديدة، متفرقة جميعها بهدف مواجهة كل وحدا مرموجة عند قضاها وبمايعدها عزلا من شأنه تسهيل عملية القراءة⁽¹⁴⁾

أما الإغريق، فعلى خلاف المصريين، لم يكن لهم حتى ذلك الوقت حفرول باليد باستخدام العزلة اللازمة لتوفير التوضيح البصري للتشخيص من القارئ، بل لم تلتأ كتابتهم متصلة *joined-up writing* ترسم الفانطيا متلاحمة متراصة على هيئة الكتلة المتحركة من الفراغ والموصولة الأجزاء حتى تشكل جميع الحروف سطرهما الواحد (في النمط العادي) وكافة الحروف تنصبا (في النمط المتوسل) في خط الصراحت *Brasastrophelides* لهذا راسد ليس غير. ولم يكن بينهم - في الخط الحاد - مايز يفرق الحروف حافة الكتابة من سبابة ولاخطه في غضون السطر إلا هيئة الحرفين الأول والأخير من كل كلمة، حيث إنهما متفصلتان بقية هيات الأخرى

ولما كان هذا القارئ الشكلي غير واثق ويحده وبممكن القراءة، الذين ليست لهم اليونانية لغة أم من التوفيق على حدود الألفاظ بالسرعة والسهولة المتوسلين أثناء القراءة، فقد تكوّن أرسطوفان للاستغناء عنه حائز خلاص من وضعه الخاص، وهو عبارة عن حروف خطي مركب من ثلاث نقاط متصلة في الشكل والمجموع، لكن متفصلة وقطعة زوايا. والنقطة فوق السطر *point au-dessus* تتصل القطع من معانيها في المسئلة للكتابة، والنقطة أعلى السطر *point en haut* تفرق بينواضع البصر حيث تجعل فوق القطع الذي ينبغي التفريق عليه أثناء الكلام حتى تكون إشارة التوضيح في الجمع من سبابة يتابع القطع والنقطة أسفل السطر أو تحت السطر *point en bas* تفرق كل بقية ليست تفرق بين حروف العلة *voyelles* ومن الحروف التي لا يتصلها الفاصل *lettres accolées*⁽¹⁵⁾

ثم حدد أرسطوفان وبمايعده لتجديده أرسطوفان (27-147 ق.م) *Aristarque de Samothrace* إلى تطوير هذا الجهاز من ترفيق الحروف إلى ترفيق الجملة بالنقطة الواقعة تحت السطر *consonnes* مثل على الوفاة القصيرة التي يتبع على القارئ، مراتها أثناء القراءة، والنقطة فوق السطر *Stigmal* أو *Stigma* إضافة إلى إظهارها بعلام نصي الجملة، توضع دائما على الوفاة الطويلة، بهذا ترسم النقطة الوسطى *colon* قبل السطر *non-terminé* بما هي رمز إلى الوفاة القصيرة أي التي تشكل متفرقة بين الحرفين من حيث الزمن الذي تستغرقه، فهي ولفا متوسطة ليست قصيرة ولا طويلة⁽¹⁶⁾

وإلى جانب تلك العلامات، أبقى أرسطوفان ومن معه على علامة شاخ استخداما بين اليونانيين السابقين لتسمية باسم *paragraphe* - وهي عبارة عن علامة أو شرطة أو شكل خطي مخصوص (إنشائي) *point de marque* يوضع تحت بداية آخر سطر من كل فقرة إنشائي إلى انتهائها بلفاء، السطر المذكور

لكن المارخ يفتقر *R. Pfeiffer* يؤكد أن أرسطوفان اليوناني يملكه ذلك لم يفرق الترفيق بل وأصل تقليدا عريفا، وألف بين علامات كانت مستخدما من قبله في كتابات القدماء، دون افتراء ولا انشطار على نظير التي *graffes* جازت إلى القرن السابع قبل الميلاد. توجد علامات ترفيق من نوع الترفيق المنسوب إلى أرسطوفان، وهي مخصوص البرقي الكتابية بالإنجليزية في القرن الرابع قبل الميلاد يردت علامات العودة إلى السطر، ونهاية المستند *signes de paragraphes, de fin d'ouvrages* واضحة لا ريب فيها⁽¹⁷⁾

وهي الإجمال لتعود التوقيف والمنقطعات القليلة من القرنين الخامس والرابع قبل الميلاد على أن النظام الخطي اليونانية القديمة كان بالفعل يتنوع بين نقطتين أو قطعتين *deux* متتالية، وهي بعض الحالات لمثل

صديديا vertical string لتفصل بين الوحدات المتكاملة في السلسلة المكتوبة. إلا أن دائرة استخدام مثل تلك العلامات ظلت مقتصرة في اناس قليلين من بينهم بالخصوص أرسطو (384-322 ق.م.) سواء في مصطلحاته أو في مخطوطة الأبيانة التي كتبها بنفسه لهذه التهجئة الإغريقية القديمة. وكان أرسطو ينفرد بوصف خط اعني horizontal line تحت أول كلمة من كل وحدة معنوية ذات شأن إعلانيا لغويي. بالبناء نظرة جديدة⁽¹³⁾ أما بورزيد (-18-7-ال ق.م.) Karpis من قبله فقد دأب على استخدام شكل خطي على هيئة حرف التاج ٧ إعلانيا من انتقال الكلمة من مخاطب إلى آخر في بعض مسرحياته الشعبية⁽¹⁴⁾. إلا أن الإغريقية أصبحت اللغة الأولى في العالم التي حفظت كتاباتها بعلامات الترتيب إذ يستنتج من نقش ذكرير *sigma de Zepos* الذي عثر عليه في حياء والماءة ثاريفيا إلى ١٠٠ ق.م. يقوم قبلها على استعمال الأيونيين خطا مائلا *sigma oblique* حاركا بين الكلمة ومايلها. ثم أصبحوا يحفظون بعضا ونصائير من الإشارات بظلال فوق السطر. ويحذف كلمة واحدة في أعلى السطر بين كل كلمتين. على نحو ما جاء - بتقليد إير واكير المعصر - هكذا نسبة إلى ملك سسال وجوراني اليوم. بل إن العصور كانت مخطوطاتها القصيرة لتتضمن علامة فصل بين الأفراد. فبفتح ذلك مثلا من نفس سلوان المطلق ينطق ذكرير خطا بنر صيغة مغاير من صيغة القيس. والفتحة وفعل ووردها في النظم الفكري تقوم مقام الجواهر في الكتابات العالية أي إنها علامة ترتيب مالم معنى الكلمة.

لكن الكتابة العبرية ليست بدعا هي ذلك من كتابات الشعوب الشرق القديم. فالعبرانيون (أصولو شرق الزمن) كانت كتابتهم منبذة بالسلسلة **الفصلية بين الكلمات** وبالسلسلة المارة للوصل من بعضها البعض لكن لم يبق لها من شواهد في هذا المصداق سوى أثر كتابي واحد هو يوسف الذي سطوح العائد إلى القرن التاسع قبل الميلاد. ولعل القبطية إذ تكون أول كتابة ترويض بالعربية في فترة معينة من تاريخها ببلاد القرايين إذ لم تكن في بادئ أمرها تعرف بواسطة بين الألفاظ بل كانت وحدتها الخطية تكتب الواحدة ملتصقة بالأخرى دون فصل. ثم انطقت بتدويرها الشعرية. شأنها في ذلك شأن كتابة اللغة الآرامية القديمة. تشهد فصلا بين الكلمات بوزن يمشي مستمرا وبعيدا قائما بين كل لفظين.

ويرى العالم الدانماركي مونتر مكتشف المسار القائم نظام علامة ترتيب لزمي وطبعة البنية أن مخطوطة نيمور التي تحمل اسمها هي في الواقع وثيقة الصلة باللغة الإيستاق *Avesta* لسان كتاب الفرس القديم المقدس. إلى زودشت⁽¹⁵⁾ يقول تيسر رئيس هرايدان - هيريدان هيرود - (أرخميرد) بإمكان في كتابة إلى جسنشاهاد ملك طروستان - اعلم أن الإيسكتي الشرق كتاب هيريدان البالغ التي عثر الله جاء بطرقة في السطر. وكان قد علي منه ثقت في التصوير⁽¹⁶⁾ ويرى العالم الإنجليزي ويد *Wid* أن إيسكتاق الهخامنشيين تم إعرابه بطريقة معقدة دالة على ما ج في الترتيب حيث نسب إلى ألف فصل كل منها ينقسم إلى واحد وعشرين كتابا أوستكا. وفي عهد الساسانيين لم يبق من هذا الكتاب حدا 714٧٠٠ كلمة سوى في 71٨ فصلا. وبعضه كذلك إلى واحد وعشرين أسكا.

ومايمتد هذا هو أن للإيستاق لغة قائمة الذات. ولها أبجدية خاصة بها تسمى بالفارسية من ميوته وتعتبر الفصل أبجدية في الشرق⁽¹⁷⁾ خاصة وأنها تتفرد من بين كتابات الشرق عامة بتصميماتها السرائرت هجاء إلى جنب مع الصوائد تسجيلا هجائيا ونصيا وبطرقا. ولأن أصحها الانتفاذ الأثرا مكتوبا بهذه اللغة عدا الإيستاق⁽¹⁸⁾ فإن من الإيستاق شاهد على أن كتابتها موضحة ببعض علامات الترتيب. وليس من السهل إذن أن يكون الترتيب لغزنا شرقيا صميما عرقة العرانيون والمرايون من قبل أن يستلهمه الإفريل بترجمة القرنين. ونظري الإيستاق كتاب الفرس القديم ببعض علامات قبل خطي إلهاد هيريدان من الزمن غير قصيرة.

٧-٩ علامات القرح في قطر القرومان

أما اللغة الثانية التي استخدمت لتسمية سكانها فكانت الفارسية، حدث ذلك في ظل الزمان قبل أن تشهد دولتهم استقلالاً نهائياً *Parthia imper* (247 - 224) إلى (إمبراطورية) شرقية عاصمتها القنسطينية على اليوسطور. وغريبة عاصمتها روما على الأيوبر. مع حد جغرافي فاصل بينها هو نهر الأيوبر. وكانت الكتابة اللاتينية في ميديا امرأة سلسلة *Scriptio coenosa*، محرومة من الياص الطارق لأفانط عن بعضها البعض في نطاق النسخ المكتوب، شبيهة من هذه الناحية باليونانية لكن ليس في ذلك من غرابة والمحال أن الزمان (أ) اختاروا النظم الأيوبري كخط للقسم في القرن السادس قبل الميلاد، إنما عكسوا في استحسان النظم اللاتيني كخط للكتابة الإيوبري. وقد كانت شائعة حينئذ في إيطاليا الجنوبية. وكان قد يوشح في كتابة اللاتينية أولاً على نوازل اليونانية أي في أن واحد من اليمن إلى اليسار ومن اليسار إلى اليمين طرأاً وهكذا، ثم استقر الاستعمال على الاتجاه نهائياً من اليسار إلى اليمين⁽¹⁾.

هذا، إلى أن الزمان لم يستطعوا ترحيبا خاصا بهم، وإنما اقتصدوا جهازا ارسطوطالينا جديدا من إسهافات جده بسيطة، فالنطوطالينية اللائكية القائمة على ما بين نهاية القرن الأول قبل الميلاد - والقرن الثاني بعد موشحة بالثقافة المعازلة بين الألفاظ على الطريقة الإرسوطالينية. ثم انقطع الزمان عن استخدام الترحيم عاقدين إلى الثقافة المنسلقة¹³⁷ شاملا في خلفه شان اليونانيين الذين اتبعوا مدة على تعليم ترحيم ارسطوطالين اليوناني القائمة على المناداة، ثم غشوا عن ترحيمه واستعملوا في الخصوص

ويخلط العهود الأخيرة من القرن الرابع الهجري، قائم في الأساس على الطريقة الرومانية هذا لغوي اشتراط، مع إلى قسمين مختلفين - وإن اختلفا - هما الشرق الهليني والشرق اللاتيني^(١٢٩). ثم جاء القرن الخامس حاسماً في التمييز بين الشرق الغرب اللاتيني من الشرق الإغريقي حتى أصبحت أوروبا في بداية العصر الوسط منقسمة إلى نصفين أحدهما لاتيني والأخر يوناني، وهما مصطلحان متعارضان، ويوجب كل منهما الآخر. إذ إذا كان الشرق الهليني يشيخن الفترات اللاتيني ما عدا القرنين في حين أخذ الفترات اليوناني ينسب في الغرب لاسره، حالها مصطلح^(١٣٠) غريب عن ذلك أن يصبح الترميم في القسطنطينية - أعني القولة البيزنطية التي عرفت بواقعتها الإغريقية - البشرية بالطابع الشرقي. المباني يناديها عن الروح اللاتيني - وهذا أصبح مصير ترميم لغة الرومان مرتها بالولع الفخامة والمحافظة على الطابع الغربية.

3.2. الترخيص في عقد الاموال الحكومية العمومية

أحد الجواند الأساسية لتطور المروحية (من سنة ٦٠ حتى ٦٧٠ السيلاد) من تشكلات القرباني للقرن عدد نهاية الطاف إفريقيا - شرقية هي مجموعة القارية وتركبتها المروحية يونانية هي إسكندرية وإيراثية^{١٣} مما إن طلت فترة حكم هرقل الأول (٧٧٤ - ٦١١) Heracleus Ier حتى شملت اليونانية من التطور على كافة المسن السامنة ماروا الإمبراطورية، وانتقلت إلى مصاف لغة رسمية الدولة والإدارة عوضاً عن اللاتينية التي استخدمت في بيئة كاتولي عندما على أيام يوستينيوس الأول (٥٢٧ - ٥٦٥) Justinian Ier - وإن كان هو بعد مثاقيلها الدولة - إلى أن لم يعد أحد تقريباً يطلق لها إهداء من القرن الثامن^{١٤}.

ولما كان التعليم بعد من الأمور المألوف فيها إلى الدرجة القصوى ميوزيكا - بحيث إن اللغة اليونانية كانت - ونحن نعلم - تدرج تعليميا وادبيا^{١٣٧}، فإن الترفيم على الطريقة الإسكندرية عاد إليه سالف العباد من حيث هو مساعد على القراءة الجهرية، وبات ضرورة تعلمها حاجة الفلاسفة اليونانية إلى إقناع من المشاهدة التي كانت في القدم أساس التعليم، خاصة وأن التفسير لم يدخل مادة التعليم، وطرقه طوال عصر التاريخ اليوناني على اختلافها

فكان للتعليم لا يكاد يتغير المساعدة حتى بدأ بالكتساب الشعر والصنوف، فضلا عن القراءة والكتابة، ليمر إلى المكوف على دراسة الآداب اليونانية الكلاسيكية التي لم يكن بد من الاستعانة على فهمها وحسن أدائها صوتيا بعلامات الترفيم المتفرقة

فالتعليم اليوناني فكان يبدأ بهوميروس، قبل أن ينسحب إلى دراسة الشعراء الآخرين، ولم يكن شأنا لطلاب نظري عن استظهار الآثار الهوميروسية انطلاقا من الإلهام فالأريستية^{١٣٨}، هذا سينيوس يورد في إحدى الرسائل أن من أشته كان يحفظ من هوميروس خمسين بيتا في اليوم^{١٣٩} وهذا يستلزم تمكن من حفظ الإلهام بمرتها من شعر قلب في سن مبكرة جدا^{١٤٠}، بل إن أي يوناني كان بإمكانه التعرف على كل اقتباس من قصائد هوميروس التي وجمعا^{١٤١} مصادر الكتاب والمفسرين اليونانيين في غنى عن تصدير مفسرناهم من الشعراء بمرعاة وكما يقول هوميروس، نعلم المساعدة إليها^{١٤٢}، ويغير بالفكر أن النحوي الإغريقي أرسطوفان اليوناني كان له اعتد على تعليم الترفيم للنسوة إليه - والفكرية سالفا وهو صمد مواصلة مشروع استقلال زيجودوت التسل في تعلم كتشعر هوميروس^{١٤٣}، وشجعت هوميروس هذا التفتان حيلها في ملكية الإسكندرية بأبي زريديك وأستاذ الشيخ هذا الأتيار في كل الدولة اليونانية

وبما أن التحفة اليونانية أذا توسطوا إلى إحداهم ملامح جديدة (والفاسل المجرى، الفصل المنقوب من تحت القاصيل المنقوب من ترو - لا تعد أصل كوميديا من في القرن السادس على إرادة ترفيم لشعر هوميروس بأدلا ما هي وسعة من مسودد لتوثيق العلامات الجديدة، على حين عمد استنسخين هوميونيكوس في القرن الخامس عشر إلى اختصار الإلهام متحلا عليها منجدا من الضيق على صعيد الترفيم^{١٤٤}، والملاحظة بدلية أن التهجود اليوناني في هذا المجال كان في منطقة منسية على الشعر من دون القتر لأسباب أعدها أن التعليم اليوناني الكلاسيكي كان يخضع لقواعد الكتب، حيث إن تركيب عباراته يقوم على أساس من كم الفلج أدبا في كلف اليونانيين، فمع استمرار غير قليل من الشعراء في نظم شعرهم، بلل الطريقة القديمة - المتسلطة في التحفة، هذه القاطع ميوزيكا للبيت الشعري - فرض شعر كثير أساس صياغته القير وبعد، ونقلت مدافع دينيا مسيحية على هيئة شعر موازاة هذه القواعد^{١٤٥} و «اليونانيون [أدبا] يحدون مشقة في دراسة الشعر الإغريقي من حيث فهم كانوا ينظرون حسب الثيرة المكتوبة، كما كانوا مضطرين إلى تعلم النطق القديم كي يفهموا ما في الشعر من إبداع ويزن موسيقي و بصورا^{١٤٦}، غلبت ملامح الترفيم التي استخدموها كانت تبدأ هناك ذات وظيفة إيقاعية وتربوية بالدرجة الأولى

٢-١ الترفيم في العالم اللاتيني من انقضاء وحدة الامبراطورية الرومانية

حتى نهاية العصر الوسيط

وتجدر الإشارة إلى أن المرحلة الأولى من ترفيم اللاتينية - التي إليها كثر قد ألفتا - لنز استعرفت بضعة قرون فأولها لم تكن إلا اقتداءا كليا لجهاز أرسطوفان ملامح ووظائف ومواضع، ويمكن أن ترمز هذا التقليد المضح بالرومسية القسائية لامبراطورية الرومان ربط اللغة بطولها^{١٤٧}، فالعريف أن حكومة

عالم الفكر

الإمبراطورية لم تجعل من الوحدة القومية هدفها الأول لأنها كانت أمام أعينها مستغلين للثقافة إذ قالوا¹²⁷ - بولانيوس - أي الرومان - رأوا في هذه الأرولوجية عاملاً يهدد من وحدتهم وبنوعها بالتمسك. ولقد توحى منهم القوسول إلى المستوفى الثقافي الذي بلغه الأسوق في الشرق¹²⁸ فالمشقة هي أن الرومان لم تلم لهم من دينهم ولا من لغتهم العرفي والجغرافي. ولا من مراسمهم السياسي، موافق تصديقهم عن لحنى الثقافة اليونانية بمخاطبتها والقبول عليها أيضاً ثم مثلاً. بل على العكس إن القتل رأى في هذه الثقافة الفنية والفكرية التي طلع بها العالم اليوناني الثقافة التي يتوجب على روما القبلتها وتبنيها ونشرها كعنصر صلب موجد لهذه الإمبراطورية المزاجية الإطراقية¹²⁹.

ومعروف أن اللاتينية تتحضر عن لهجة واحدة لا ثلثية لها هي لسان مقاطعة الألبسوم *Latio* الصغيرة الواقعة في إيطاليا الوسطى على البحر التيريني *mar tyrrhenicum* - ولا توجد الإمبراطورية الرومانية صادرة اللاتينية باعتبارها اللغة الرسمية للدولة لساناً مشتركة لجميع المقاطعات يستخدم على ريفها جغرافية مختلفة من الرافدا حتى الفرات، ومن بحر الشمال حتى الصحراء الكبرى¹³⁰ فكانت حاجة كتابة هذا اللسان إلى التفرع الكثيرة وبشامية واستمرار، وذلك حتى يصير إيطاليها في مقابل الأجانب من رعايا الإمبراطورية. ومع كثرة والتكون واللغة إذا قلنا إن التفرع قد دعم اللاتينية وتدعم بها ردمها عن الزمن ليس بالقصير.

بل حتى متوقع القوة بين شتلي إمبراطورية الرومان: ألم يوزال شطها الغربي سنة ٤٧٦ لم تكد اللاتينية لغونها وهيمنتها بالمرء الذين تلقسوا **العرب اللاتيني** - الأسرغوب في إيطاليا - والغرمية في معظم بلاد الغال - والقوط في إسبانيا وما شئت من بلاد الغال والوندالي في إفريقيا - كانوا من اللغة بحيث استصحبهم الشعوب اللاتينية سيطرتهم على حيدر الحكيم الأسباني¹³¹ وبجيت اللاتينية لغة لولية بلهمها جميع السكان الكنتيين في إيطاليا وإسبانيا وفرنسا وأنطاكية وأستكميلولة والقدان الوطنية وبلاد البحر وبلاد البلقان المربية. إذ كان المنطق من أجل ذلك البلاد يستعملون اللغة اللاتينية في مراسلاتهم. وفي سجلات أعمالهم التجارية والمالية والقانونية. وفي القانون والأعمال الحكومية. وفي العلم والفلسفة. وفي أدبيهم كلها تقريباً قبل القرن الثالث عشر¹³².

وبفضل انتشار اللسان اللاتيني إلى هذا الحد لم يكن الكتاب بلغة لغة بل القارئ ولم يكن في حاجة إلى ترجمة. بل يتم انتقاله من لسان إلى لسان بسهولة وبصورة غير معروضة في هذه الآيات. كما كان الشباب ينقلون من جامعة إلى جامعة نولما يوافق لغوية. وكان في وضع الطمان أن يحاضروا باللغة نفسها في سوريا وبلطية وباريس وأوكسفورد والسلا *Uppedia* وكولوني¹³³.

غير أن بلاد اللاتينية نضجة من مناقشة اللغات الأخرى لفضل القدرة لم يرد عنها ذلك الذي شأنها من ذاتها بحكم انضمام الصلوات الدولية الذي أخصى إليه سقوط روما. وانتشار اللغة في المقصور النظمة انتظارا أدى إلى انطواء الفكر على النجوم ومصاد الطرق وكساد الفهارد¹³⁴ لقد أيد القوم بدعش لشاعة لايعزده عليها دون شكل اللاتينية الذي السميتر بالانضمام من ملود (٦٩٤-٧٩٤) إلى *Plato* إلى القديس أوجسطين (٣٥٤-٤٣٠) *Sancti Augustini* وبجها كلمة خطاب دارج حتى حصلت القضاة لستخدامها في القرائن الشفوي القوي بل ملفوظهم لا ينسب إلى اللاتينية¹³⁵ ثم ارتبط لغة المحادثة اليومية في القضاة من الأصل *provençalis* حتى منعت القوم شروبيها - من القرنين الخامس والسادس - لغات الرومانية *langues romanes* التي هي عبارة عن لهجات كثيرة جداً بعضها أقل الانحطاط من بعض بقية اللسان الإيطالي. المبردي. المروني *Provençal* الفرنسي. الإنجليزي. الكاتالي *Catalan* القورناني. الرينو -

رومانسي *latin-romance* (أو اللاتيني فقط أو الرومنشي *romanche*، الميسنسي *romenschi*، والرومنسي *romanzo* في إسبانيا التي جاءت منها اللاتينية منذ عام ٢٠٠٠ ق.م. أشتد اليوت) تنبع من أصلها المكي. وبين أكتينا روما أشتاداً بوح شيشرون لا حاد له من رطاة فرقة البريرة. وإيطاليا أشتدت بنورها لوزي. نحو أربع عشرة أوتة^{١٢٩}. بل لقد صار ذلك حي من الأبعاد المختلفة في المدينة الرواندة - كسنية، وولوتيا، مثلاً - في بعض الأحيان لوتة مختلفة خاصة به^{١٣٠}. علم بأن شدة بدّ اللاتينية في أصلها الوجود من أن امر موضع لثانيا *phase de diplomatie* لتكسيد، بفتشاء استثنائي *deux registres* على مستوى النكافي الأول في منزل معلم أهم اللسان *texta reseruatam* (أو *circa romanorum*)، والثنائي شخاص إلا على الرومنين في العلم *basium obcuram*^{١٣١}.

وهذا أفتس كل ذلك إلى زيادة حاجة اللاتينية إلى الترفيم زيادة حشدا استلزام الأوتات الناشئة بالنطاب النطوي اليومي، واستفراء الرّحن، ونكفي الستوي النكافي والنمصار أشتة القراء في الأوتية والنكافين والمدارس والنكاف *scriptoria* وما إليها. فهد كانت معرفة القراء والفتية قبل عام ١١٠٠م في البلاد الواقعة شمال الألب مثلك تكون مقصورة على إضخم المين) وهم الرومان والحشية والنكبة، وبطوط النكبة وأصحاب النهر^{١٣٢}. ثم حيد إلى اللاتينية طلة لسان النطوب والفتادات مثلك أوروبا طلة القرون الوسطى علم بأن شدة مثلك من زيادة تطير لرفيمها علامات *scriptura* وإسراجيا *more ex page* رجاء أن لخصن مطروية خصوصيا، وهو ما لم يقدل حاشية في تحالف التهمة الكارولنجيا

لكن معارفه ترفيم فرية حدثت في الحال اللاتيني قبل مقدم الكارولنجين. وكان لها من الأثر ما يستلزم الذكر طرل الشؤ الأتشي لوتاكوس *Declaratio* (أرجع إلى الكاتبة في القرن الرابع الميلادي ترفيم أوسطوفان بنطاة الثلاث المقدم ذكرها مع العير في وجه أوستطانيا بطر نور بل^{١٣٣}) وفي القرن السادس لك النكاف اللاتيني كاسبريدو النكافي (سحر ٤٨٠ - ٤٥٥) *Cassiodorus de Sacris* طرل الرتية لثانيا مشورا في كتبه *instituciones*^{١٣٤} إلى أن علامات الترفيم إنما هي بمثابة الأداة على التسي والأشوار القصصة عن جلبة الأفتاد. والنكبة بآلة القراء على أكمل وجه. لكن الذي وأصل المعاملة عن الترفيم أوسطوفاني في القرن التاسع بدّة تصوره في اللاتينية، إنما هو أيزوبور إسبيلية (سحر ٧٧٠ - ٧٦٦) *Isidore de Seville* في موسوعة الشهيرة^{١٣٥}. حيد اقترح تعديلات على الشاة الثلاث الأصيلة في الإفرقية. فلم نطع مقترحاته بالقبول لكثرة ما هي خلية أن تفتي إليه من تطيد. أما أهم معلولة ترفيم غير مشورة بالطابع اليومي الإسكندري فهد صحت عن القديس جبروم (سحر ٣١٧ - ٤١٠) *Saint Jerome* في ترجمته للثورة *Bible* إلى اللاتينية ترجمة تعرف باسم «الزالية الشاة» *Vulgate*. حيد أوتج - ونصع بالنكاف - طرقة ترفيم تقيم على شطوح *articulation* النكاف وهن حمل صفري *per cola et commata* حتى يستطيع القارئ أن يسترجع النكاف في مواقع ليس من شاتها النكافي بمعنى المقروء.

ثم طهر النكاف على أساس كرتة بمثابة علامة لترفيم، وتطير النكابة في أن وهو مثلك في القراع الذي أفتسي بتركه من الأفتاد المرسومة فوق السطر مع أن كانت نكاف متلاصقة. على أن نكبة كفتاش *Mina Clouth* تعبره «علامة بادت حبة سكايا» *signum notae*^{١٣٦}. ولك أشتد النكافس الأولى حرة في القرن التاسع للميلاد، جبروطيا وأبرلثدة باختياره شتحة لالتقاء الذي حصل بين الشاتية اللاتينية أميراطورية الرومان في فصل روالها، وبين ثقافة النكاف الشعبية^{١٣٧}. لكن النكافس لم يفسر النكاف *Minaclat* إلى أوروبا إلا كدراجة بين القرنين التاسع والحادى عشر حسب مختلف مناطق القارة^{١٣٨}. ولم تقسم استخدامة بصفة كارة حتى دأبل بريطانيا لثانيا إلا في القرن الثالث عشر.

ثم جاءت النهضة الكارولنجية فاعادت للفرق بين دعا لم يسبق له مثيل شارلمان (717 - 814)

Charlesagne - بما هو اميراطور الغرب وحاكي الكنيسة وراعي الآداب والفنون - انشا في مركز حكمه بانكس - لانسايل Ex-la-Chapelle ما يشبه الاكاديمية مستندة اليها الساطن العلم من كافة ارجاء أوروبا.^(٢٧) وهكذا مستندة العلامة الانجلوساكسوني الكونين (نحو ٧٢٥ - ٨٠٤) ALCUN إلى الانكشاف على ابدع الحياة الثقافية في الغرب.^(٢٨) ولما كان شارلمان - على حب العلم وشغفه بالبحث - امي Alcuin الابن من الكنيسة. ومعهما - ذا إلمام ضئيل ومظاهر (زمانية) بالفساد من التسمين اللاتيني والإنريفي - وبمعهما شهود الصالح للإنجيل فقد طبع بعض رواد النهضة على تكريس مجهوداتهم لتطوير الكتابة. وتكليف اصحاب النسخ. ونشر نصوص الكتاب المقدس على اوسع نطاق ممكن وشارلمان يقول ذلك. كما كان على علم بالفرق الذي المخرجه القدس جيروم. وكان يقول إلى تطوير توحيد الكتاب السماوي والقوانين الدينية على عرار ذلك.^(٢٩) وقد أسفرت المجهودات المبذولة آنذا عن انقراع التعريف الكارولنجي الصغير Carolingian minuscule الذي انشا استخدامه ببلجيح بسرعة في أوروبا بأكملها. ثم أسفر عن ترسيخ اعتماد الكلمة الواحدة فوق السطر punctus علامة على انتهاء التركيب الجبراني. والنقاط لتعدد التالية علامة على انتهاء الجملة. وفي الآن نفسه اعتمد علامة الفرجح (٣٠) praeus elevatus للدلالة على القسم المتكامل intonation monotonica [أ] من اجل هذه العلامات المستقيمة لتسهيل القراءة to facilitate reading في الوقت ذاته إلى منحنى الصوت وتوقيف التنوع في طياته ولذا وبخسب^(٣١) وهي تنقسم من حيث توجهها إلى شريطين قويي- possession forte يمتلئ احد الاشكال المخطط التالية (٣٢) وينتهي إلى جميع الحالات praeus وإلى اقسام ضعيف possession faible تلك عليها انشا الترميز forte moyen التي ترمز اعلى السطر^(٣٣)

وهذه الغطاء الفترة الكارولنجية لم يتوقف الترميز عن شهود تطورات جديدة في مستوى كمية العلامات واشكالها ومطالعتها. فالعلامات الرقنية praeus الرابطة إلى رسم مواصل التسمي. وهذه التقاليد شهدت تغيرا جزئيا في النص اللاتيني حيث أصبحت الوثيقة الطويلة prae forte يشار إليها بشقة لتعنها فاصل تسمى periodos انشاد. والوثيقة المتوسطة الطول prae moyen علاماتها تلفة معززة بفواصل من فوقها تدعى comma. والوثيقة القصيرة أو المنقطقة prae faible ومزجا النقط الموزونة وتسميتها اللاتينية هي parata ومن ناحية أخرى ظهرت في العالم اللاتيني علامات أخرى أهمها

- حرف الفاج majuscula وقد ظهر باردي ذي بدء. في القرنين الثالث عشر. والذي يليه على هيئة C إرشادا إلى ابتداء جملة جديدة أو فقرة جديدة. تميزا لها عن غيرها. ومكانه أول الجملة بعض السطر من مواقع الجملة من السطر الكروي^(٣٤)

- الفارقة virgule وهي عبارة عن خط مائل (٣٥) يقوم مقام الفاصل العالي من حيث هو علم على الوقت الخفيف^(٣٦)

- الرابطة (>) praeus circumflexus التي هي عبارة عن علامة تعلية praeus تدل على القسم الصاعد rising inflexion. أو على القسم الصاعدي للصوت عند آخر كل جملة متعللة - تعريفا - بما يليها subordinate clause على أن ظهور هذه العلامة يرفق الترميز إلى القرن الثالث عشر

- نقطة الاستفهام punctus interrogativus ظهرت خلالها خلال الفترة الكارولنجية وبالتحديد بين

- علامة الكواكب: *pentastichia* وقد تلمذت بإيطاليا في القرن الثاني عشر هي شكل ثلاث *pentastichia* أربع الأبراج منها متماثلتان [-] سميتها فصل الفلك المشهود به هنا بسبب من كلام مؤلف النص والأحرار إضافة لبق الأخرى [] لئلا يظن بالثبات المختص المشهود به *pentastichia*
- علامة التعجب: *exclamation* وقد ظهرها كذلك بإيطاليا نحو سنة ١٢٦٦م
- خط الرصيد: *linea* و *linea* الذي ظهر أول مرة سرطانيا (*apostrophe*) في القرن العاشر الميلاد للقيام بدور الإخبار عن نسبة الخط عند الضرورة بين آخر سطر وأول السطر الذي يليه^(٢٦).

٢-٥ ترميز العربية في عصر المخطوط

لأنه أن لأهل اللسان العربي انهم تراث مخطوط عرفته المشرقية، وبخاصة أنه ولدت حقبة من الزمان تروى على أحد عشر قرناً. وأنه يمكن على لغة شائعة من الثقافة اللغوية في تلك التي التشر فيها الإسلام ومعه القرآن الكريم فلا قبل لأحد من الناس، ولا السجدة من التبرار بتفحص المخطوطات العربية جمداً، بحيث التوقف على تفاصيل ترميزها أشكالاً وبطائف. هذا إضافة إلى أن التراث العربي المخطوط لم يصلنا كاملاً بسبب ما لحق عليه من ذكوات (القرن الثوري) - المروية المصنوعة - حرب إحصاء الأعتلال *Reconquista* بإسبانيا [- وما انقلب عليه من ضمن (المروية الأصلية والذوق المخطوط) لعدم مقدار الاستطاعة به من كثره وبطائفة.

وبناء على ذلك فإن ترميز العربية خلال عصر المخطوط ليس فيه إحصاءة لقرنية وإلى يومنا هذا لم يلقى الله لبدء اللغة من يديها لها بقي، إلا أن أنظاراً من الباحثين الواعين واقتربت كشافوا الخطاب عن بعض المظاهر في مخطوطاتهم العربية. فالمخطوطات العربية - كما اكتشف - أنهم كان يشغل ترميزها الفروع الإسلامية في خاصة القاهرة (١٩٠٤)، ويؤيد على تحقيق أوراق القوي ذات اللسان العربي ويظهر منها - أن العرب كانوا بالفعل يستخدمون اللغة علامة الترميز في مخطوطاتهم^(٢٧) - وذلك للفصل بين الجمل^(٢٨) أما من حيث الشكل الخطي لعلامة الترميز الفاصلة بين الجمل في مخطوطات العرب القديمة، فلهذا الدائرة أكثر استعمالاً - وأسهل وجوداً في المخطوطات العربية من النقطة. وأظهر استعاروها من المخطوطات البيطرية^(٢٩).

وفي مصاحف القرون الأولى وجدت الدائرة في أولها الأي كما في المصنفين رقم ١٣٩ مصاحفهم) دار الكتب بالقاهرة. وفي مخطوطات القرنين الثالث والرابع للهجرة استعملت الدائرة قصد الفصل بين الجمل المتماثلة. وكذلك في ختام الفقرات مبررة ثارة وفي داخلها نقطة أحياناً وهي رسالة الإيم الشافعي ورست ثلاث هجاء الدائرة دائرة مبررة ① ودائرة بقطعة خط مائل ② ودائرة متماثلتان ③ في بعض الأحيان^(٣٠)

أما النص العربي الذي خطي شرويه مكتمل ومطرد فهو القرآن الكريم وهذا الأمر يحيلة تنوره إلى تعريف. فكتابت بالخطاط من وطبقها الأسبانية. وإلى التضمن في ضرورة التسجيل الخطي لظواهر القول والتقديم تراء وإضافة ذلك أن الكتابة في أبسط مفهوم لها وأبسط إنما هي عبارة عن نظام تصنيفي تاتري. حديد بملاحظة شعبة إلى نظام لوني سابق هو اللغة المخطوطة^(٣١) أي إن التصوير الشفوي يمكن أن يوجد - بل وجد في معظم الأحيان - بين كتابة على الإطلاق - بينما لا يمكن أن يوجد - ولم توجد قط - كتابة دون لغة مخطوطة^(٣٢)، فالكتابة من حيث هي نظام قائم بقائمة ليست مستقلة عن اللغة. إذ لا توجد لذاتها، وإنما وجودها لتسجيل اللغة المخطوطة. فالكتابة في نظر أسلافنا مثلاً معرضها الذي يقطع الفصل

عنده تأليفه الألفاظ بالرسوم الخطية، فكانت قوة المنطق، وتوصل للعقله للأبعد، كما تحصل للأقرب، ولتخطه صوره، ويؤمن عليه من التغيير والتبديل والتضاد^(٢٧).

لكن لا يحدون من تحويل السلسلة المنطقية في الزمان إلى سلسلة محصورة في المكان ما لم تأخذ خواص الوقت والتغير والارتفاع برسوم خطية مناسبة لتسببها وإن حقيقة انحصار الحدث الزمني في عملية الزمان الفيزيائي تقتضي ارتباطاً ما يقال أو يقرأ - في أية لغة كانت - بالخطاة التنمسية للمتكلم، ولو تركت الحرية المطلقة للفردية بعد صولة مشابه أن يحدد - ويخطه حيث يريد أن يخطه - أخذت عملية القراءة بشروط إلهية الحقني المقصود، واشتركت بين اللغة وقرائنها، لذا اعتمد علماء الوقت والوقت على أساس أنه إحدى الكليات الأساسية، فسيطروا أنواعه ومنده، وأشاروا إلى موانعه في النص المكتوب بعلاقات الترتيب

وقد تبين للمفسرين منذ فترة الوحي أن القراءة بالوقت شرط لازم لثلاثة القرآن على نحو معلوم، فترتب عن ذلك أنهم - كانوا - يطمنون الوقتون كما يطمنون القرآن^(٢٨)، ثم إيدم شعيراً إلى وبطل ارتباط الوقت بالحق مستثنين في هذا الصدد بموافق تصوير فهم لنبيا إعراب المتكلم عن مقصده الأصلي من جراء تعاطي الوقت في غير مواعده من ذلك أن الوصول منهى الخطيب لما قال: (من يخط الله ورسوله فقد رشد ومن يعصمه) ووقت، فقال له النبي صلى الله عليه وسلم: (يخشى خطيب الطوم انت؟ قل: بين يخط الله ورسوله فقد خزي^(٢٩)، والخطيب يوقته في غير موضع الوقت، سوى في الجلاء والظلام بين من أطاع ومن عصي، وكان ينهي له: (أن يخط على قوله: **وقد رشد**)، ثم يستأنف (ومن يعصمه فقد خزي)^(٣٠) حفاظاً على المعنى الأصلي من التبديل، لذا اعتبر أية التراتيب أن: الوقت تابع للمعنى^(٣١) واستمر رأي معظمهم على أن: (ليس الأمر بل بالخطا، بل المعنى القوي^(٣٢)، وما أن في القرآن الخطا تابع للمعنى^(٣٣)) فقد اتفقا على أن: (التيكز الأبناء - الأسلام مودة بالمقصود^(٣٤)).

ولما كان الوقت مثل هذه الأهمية البارزة في سجون معاني القرآن الكريم، فقد اتسرى العلماء المصنفون عليه منذ بزوغ عصر القرون، ثم برحت مؤلفاتهم في تلك تراتيب غير الفيزيوس، حتى دأبت على ثلاثة محط من بينها ما يسمونه: «القياس» في الوقت، «الابتداء»، «الانتهاء»، «القطع» و«الاستئناف» لأن المتعاصرين والكتفي في الوقت، «الابتداء» الداعي، و«وقوف القرآن» السجلوني، و«الاعتداء» في الوقت، و«الابتداء» لأن الجزوي، و«شار الهدي» في الوقت، و«الابتداء» اللاشعوني، فكان يكاد يحدد الوقت، و«الابتداء» يلحصر في مسلمات: «الأولى معرفة ما يوقف عليه وما يشأ به، والثانية كيف يوقف وكيف يشأ».

وقد ترتب على مطلق تسمية الوقت للمعنى الضماد الضماد أثناء عهد مواقع الوقت وكيفية على علم النحو في نظام الأول حتى لقد قال ساجده: «أقوم بالقسام في الوقت، إلا نحوي عالم بالمقاررات، عظم بالفسيور والضمير، وتخص بعضها من بعض، عالم بالغة التي تزل بها القرآن، وكذا علم الفقه، بل إن أكثر المفسرين في موضوع الوقت أمثال المفسراني وأبي العباس القلقب بشارب والرواسي إسحاق القساري، والقراد، كانوا كلهم نماد كبيراً، ولا كان - المعاني مطبوعة والاعمال تابعة لها - قد ارتضى علماء القراءات أن الوقت الصحيح هو ما لم يزد إلى تعطيل المعنى أو تقيده، وانعزوا إلى ثبوت الصلة الوثيقة ما بين نفس النص وبينه التركيبية وبشكله القوي، لذا خطت كتب الوقت، و«الابتداء» بالمسائل اللغوية، إذ بلغت تلك النحوي في كتاب (الكتفي في الوقت، و«الابتداء» أبي عمرو الداني ٦٧٢ مكية، بينما تضمن ابن الحناس كتابه (إعراب القرآن) حشداً هائلاً من المسائل اللغوية المنطوقة أساساً بالوقت، بل ثم من ألف كتاباً كاملاً في مسالة وقاية والصحة كلبية الإسهالات الشعوية مثل مكي بن أبي طالب الطيبي الأندلسي مصنف كتاب (الوقت على كلاًه)

وفي هذا الصدد اتفقوا على أن الالف لا يستقل بالعين موقف بالمقصود (٨٤) يحذفوا الالف على ما يحيل العين. وعلى كل حال يتم عليه كلام ولا يفهم منه معنى (٨٥) كما صاغوا أيضا موانع عدة في شكل قواعد قائمة على اعتبارات لغوية صرف مثل قواهم «التي هي وسط الكلمة لا يجوز»^(٨٦) ويقول الأبيون الالف على النصف بين النصف الأول ولا على الفعل من الفاعل ولا على الفاعل بين الفعل ولا على الالف بين الفعل ولا على نحو كان وأخواتها وإن وأخواتها بين اسمائها. ولا على النعت بين النعير. ولا على المصروف عليه بين المصروف. ولا على القسم بين جوابه. ولا على حرف بين ما قبل عليه (٨٧) بل إنهم قد حاولوا جمع شذات هذه القواعد في قاعدة عامة لتصلها بقولة الأبيوني «كل كلمة انحلت بها بعدها وما بعدها من تمامها لا يرفل عليها»

إلا أن الالف رغم أهميتها في ذلك وفي علاقتها بالنحو والتراكيب لم يكن كافيا بفرده لضمان إحكام قراءة القرآن وتثباته. بل استمد الحاجة من صير الإسلام قائمة إلى مقومات اللغوية المنظمة للنص المقدس فوجدت حاجة تلك الحاجة على مراحل إذ بعد وضع المصنف علم القراءات دفعا للاختلاف في القرآن^(٨٨) ظهر الوجود علم التجويد راسما إلى صون اللسان عن الخطأ في تلاوة القرآن الكريم. وذلك اختلاف القارئ على أحكام الإظهار والإدغام والإقلاب والإعجاز. والد استعمال والتفريق والفصل والوصل. وما إلى ذلك مما لا يخفى جهته أن انحلت عنه بقاها في اللغوية على نحو سليم موق بالمقصود الإيام على من أبي طالب من قوله «تثريب معرفة الالف والتجويد السوي»

ولم يسطر أحوال الالف والتجويد لعدم أمل الاختصاص في إثبات علامة لقراءتهم خاصة بالنص القرآني جرى استخدامها والاعتماد في المصاحف فكانت الجلاء الأبدية لونها وحديثا تحريف لهم بعد لزوم الالف (و) قيد النبي عن الالف وعلامة () قيد بل الالف الأولى مع جواز الالف (و) قيد بل الالف الأولى (و) قيد جواز الالف أمام النصب وليس في كتابها. وعلامة (أ) مؤشر على وجود الإقلاب (و) () دلالة على إظهار اللين والمقام () دلالة على لزوم الله الزائد (و) علامة الدالة على الإظهار والإعجاز والمباراة قبل على زيادة الحرف حتى التوصل إلى غير ذلك من علامات ترفيم النص القرآني وما من مصنف متذلل اليوم إلا وهو مرقم تلك العلامات وجميعها توضع في المكتبة التي يرمي لها أي أعلى السطر المكتوب. عدة ثلاث علامات هي علامة نهاية الآية ورواقها حيث توجد في مكانها داخل السطر المكتوب وعلامة (بداية الأجزاء والأجزاء) والصلها وأرواقها (و) توضع السجدة وتكتفى بوضع على حرة الصفحة التقوية بدها أو بشارا حسب قريبا من بين يافى الصفحة المكتوبة أو شملها

فللقرآن الكريم إذن في مفسر القراءات علامات خاصة به لم تقتبس من الكتابات الأجنبية. بل استمدت في معظمها من الأحرف العربية. واستقطب البعض منها في شكل رسوم خطية على غير مثال سابق. لكن بالإضافة إلى تلك العلامات الخاصة استحدثت في ثقافتها النص القرآني المكتوب نطق للمساعدة على إحكام قراءته من ذلك ما ذكره أبو عمرو الداني خاصة في «باب ذكر أحكام تبيين الهمزة» من كتابه النطق يقول الداني «أعلم أن القارئ إذا قلنا في كلمة واحد ونحوها بالفتح والياء الثانية على مذهب من رأى ذلك نطق نطق الألف المصورة نطقا بالضمير. وتبطل عليها نطقا بالضمير» ثم يجعل على الألف المصورة نطقا بالضمير فقط فتقل بذلك على أن الهمزة الأولى منفصلة قد حذفت صورها. وإن الثانية عليها قد ضبط الصوت بها ولم يبق (٨٩)

والنقطة الحمراء هي علامة التلويح^(١٢٠). ثم يصف المؤلف موزن التلخيص الهيرانيان أو النظم في كنعان، وأثبت إحصاءها جعلت الهيراني الأولى بالشفرة. وعليها إن كانت مفتوحة أو مغلقة إن كانت مغلقة أو أبادها إن كانت مغلقة نقطة بالشفرة إن كانت هي المغلقة. وجعلت الهيراني الثانية نقطة بالشفرة، في موضعها إن كانت هي المغلقة^(١٢١).

أما علماء الحديث فقد أضفوا إلى علامات الترفيم سابقة الفكر علامة النبرة لتصل كلام الرسول صلى الله عليه وسلم عما يُتلى به وما في السطر المكتوب من كلام المؤلف نفسه أو كلام أحد آخر ممن يستشهد المؤلف بكلامهم. فالمقدمة إلى تزيين وطباعة النشائر من علامات الترفيم المستخدمة حالياً إلا أن أقدم علامة ترفيم وأجودها ذرا في النص العربي هي النباش في استقامة نظراً لما له من دور حاسم سواء في دفع القتل، أو في تصحيح القروية، وتخطيف الكلمة على القارئ، في ذلك وحيز الكتابة.

فمن ترجع أن النص العربي المكتوب كان في العصر الجاهلي موصول الكلمات بعضها ببعض^(١٢٢)، فقد أورد المؤلف شذوي من العرب قبل البعثة النبوية «لهم وضعوا كتاباً واحداً، وخطوه سطرًا واحداً موصول الصفوف كتاباً غير متفرق»^(١٢٣). ثم أهدوا الكلمات المكتوبة بعضها عن بعض في عصر النبوة^(١٢٤)، والنباش كما هو مفهوم علامة ترفيم تكتب معنى الكلمة، فعلى سبيل المثال، ثم تعريف الترفيم في الموسوعة الأكاديمية الأمريكية كما يلي: «الترفيم هو نظام العلامات الاستدلالية، والبيانات التي يراعىها نظام كل من اللغة المنطوقة واللغة المطبوعة بحيث **تيسر** قراءة القارئ. وبواسطة وملاحظة قدر الإمكان فالترفيم يساهم في إتقان هيئة النص بصورة، والعمل المركزي مدمج بمرور موهبة كما ينبغي له، يعززه القيس أو قد يكتب المصنف الترفيم الترفيم^(١٢٥)».

٣- تاريخ الترفيم في العصر الحديث

٣-١ علامات الترفيم الحديثة في اللغات الأجنبية

يظهر الظاهرة شهد الإخراج الذي للنص شمساً ملحوظة سواء على المستوي الفني أو الصناعي وإزامن مع الطباعة - أيضاً - أو انتم منها أهم نظير كفي ونوهي لعلامات الترفيم. على أن نولا الترفيم المعاصر ذات الدور بفضل مجاهدات الطابع والنشائر الإيطالية الذي مابيزيو (١٨١٧ أو ١٨٢٠ - ١٨٤٥) Aldo Manzoni ثم بفضل أعمال محققه ألفو المصغير (١٨٢٧-١٨٩٧) Aldo le gione مؤلف كتاب Ortographica Ratio (١٨٦٦) إلى نظام الرسم (System of orthography) فقد أسس ألفو بعد سنة ١٨٨٩ نسخة في الإيطالية Veneri أصدرت كتاب الشعر الإيطالي، لانسكاريس Lencaris عام ١٨٩١. ثم أول ميلاد من مؤلفات أرسطو في العام التالي، إلى أن بلغ هذه المجلدات المطبوعة من حين التراث اليوناني أربعين مجلداً في ثلاث سنوات، ثم ألفت سنة ١٨٠٠ البيئة الإيطالي Giovanni Battista. وألف كتاباً في النحو اللاتيني بطوره (١٨٠١)، وألف في النحو الإيطالي بالاشتراك مع موسيرو Marco Manzo (١٨١٠). وكان يعتبر علامات الترفيم جزءاً قائم القادة. ولا يستهان به من النص، إيطالية كان أولها أو غيره، بل لقد لشهر الدور بكثره اقتتات للمخطوطات من مختلف اللغات ولها من على خطتها وطرحها دراسة بكنها متشعبة التطوير وقتئذ، ثم إنه بهدف إعطاء التراث والفنوية بنفائسه التي لا تقاس بأحد نظم دورية مرموقة ١٨٨٧ Accademia della lingua الإيطالية. وأتت أكاديمية تحمل اسمه

أما النمو الصغير فكان بدوره شاعرا بالنحو، حيث ألق كتابا في النحو اللاتيني، وأخر في النحو الفرنسي، لكن أهم أعماله تكمن في وضع أشكال علامات الترقيم المعروفة اليوم باسم الفاصل والفاصل النقط والنقطتين والقطعة، وفي ترجمتها ووجهة نظرية بعد أن كانت من قبل موقوفة على الجانب اللغوي والإيقاعي^(١٧١). بيد أن مجهوده لم يكن فريدا من نوعه، بل يشترك فيه - بدرجات أقل - كالكسار (١٤٧٧ - ١٤٩٩) في موطئها - بما هو أول طابع مطبوعي، بالإضافة إلى قيامه بالترجمة إلى الإنجليزية عن الفرنسية واللاتينية والإيطالية - ومولايه Etienne Dolet (١٥٠٨ - ١٥٤٦) في فرنسا، وكان مولاي طالما ضليعا في الترجمة، وخصوصا المؤلفات الإيطالية والإنجليزية واللاتينية والفرنسية. وترجع القدم في القوامية واللاتينية، وصاحب كتابات كثيرة نظرت في إعدادها إلى فن الترجمة^(١٧٢)، وفي الأخرى إلى الترجمة للنظير باللغة الفرنسية^(١٧٣).

وفي القرن السابع عشر انتصحت في اللاتينية إلى علامات الترقيم السابقة الشائعة *perillets* - حوالي ١٦٦٠ - ثم الحلة ١٦٥٥ ذات الأصل الأمريكي على أن تروم الإنجليزية الذي يتيح أصالة من أعمال ألفر هاتنبرو المصنف - وإن حافظ حتى مطلع القرن السابع عشر على وجهته اللغوية لهذه الخط يميز من التقاليد اللاتينية الإيطالية، وفي الوقت ذاته يتميز بتعدد من المصنوعات الطلاقة من ظهور كتاب بشهايم القوسم من الشعر الإنجليزي، (١٤٨٩) *Poetaster, the Arte of English Poeme* ثم كتاب من ديجز المعين - نظم الإنجليزية السليبي، (١٦١٠) *Simon Daines, Orthoepeia Anglicana* أما أول المعاة الإنجليزية إلى الترقيم مع الترجمة الشعرية فقد كان بن جيسو Ben Jonson في مصنفه الشعر الإنجليزي، *English Grammar* الذي ألقه نحو ١٦١٧ أولم بطبع والنشر إلا في سنة ١٦٤٠ في بعد وفاة المؤلف. وعلامات الترقيم القوامية في الإنجليزية فريدة في حيد التي كانت مستخدمة بها في القرن السابع عشر مع تغييرات نوعية في قيام ترقيمها^(١٧٤).

أما الفرنسية فإن العلامات التي أحصاها ميجورد (١٥١٠ - ١٦٢٠) - مؤلف أول كتاب في النحو الفرنسي والدراية إلى إصلاح رسم الفرنسية - ومولايه *Dolet* سنة ١٥١٤ لم تكن تزيد على الست الروبعة *simple* ونسبة الولفة *semi-point* والقطعة *colon* والقطعة الاستهوائية *point interrogant*، والقطعة الإجمالية *point adnominal* والقوس *crochet*^(١٧٥)، لكن علامتي الفاصل *virgule* والقوس *parentheses* إنما دخلتا إلى حيز الاستخدام الفعلي في بعض النصوص الفرنسية نحو سنة ١٥٢٠ في الواقع^(١٧٦)، وكان النسخ ذو شروعا خلال النصف الثاني من القرن السادس عشر في استعمال علامة لفظة الأتوال المستشهد بها من نص المؤلف ومثلثها خطيا على هيئة مثلثين الخطين *crochettes chevrons*، ثم طلق الطابعون والصحافة الفرنسيون بن يستخدمون اصطلاحات ذات الأصل اللاتيني *periodos*، *co* (.....) والتسميات المستمدة من مصادر إيطالية، فالفاصل المطوية ميوته العالية المنس عن الإيطالية بين عامي ١٥٢٠ - ١٥٤٠، ثم انطت الفرنسية عنها علامة النقطتين *le deux-points* ويحلون القرن السابع عشر اعتمد الفرنسيون علامات الحقة (١٦١٧) والفتاير (١٧٧٠) وحرف الحاج *lesangroble*^(١٧٧)، وفيما يلي جدول يلكس لأهمية مختلف علامات الترقيم المستخدمة خلال القرن الثامن عشر، وذلك حسب عدد ناظم *Palais d'anserauc* المستقرة مطبعة لورديه الصغير (١٧١٧ - ١٧٦٨) *Fourrier le jeune* سنة ١٧٦٤ في القد حرف.

العلامة	عدد الترميزات	النسبة المئوية	Signe
النقطة	١٧٠٠	١٧%	point
الفصل	١٤٠٠	١٤%	virgule
الفاصلين	٢٠٠	٢%	deux - points
الفاصل المنقوس	٤٠٠	٤%	point - virgule
الخط - خط التماس	١٠٠٠	١٠%	tiret, division
الفاصلة العرقية	١٠٠٠	١٠%	apostrophe
نقطة الاستفهام	١٠٠	١%	point d'interrogation
نقطة التعجب	١٠٠	١%	point d'exclamation
الفتحة	٢٠٠	٢%	guillemets
التأخير	٥٠	٠,٥%	astérisque
المتكلم	٥٠	٠,٥%	crochet
القرص	٥٠	٠,٥%	parenthèses
المنصوب	٥٠	٠,٥%	onze
الفتحة	٥٠	٠,٥%	paragraphes
الفتحة	٥٠	٠,٥%	(١-٧) pied de mouche

بيد أن علامات الترقيم لم تكن لتكتسب أهمية خاصة على عهد نكرو، ولم يتم استخدامها في النصوص إلا في القرن السابع عشر أما في اللغة الألمانية فإن علامات الترقيم تكتسب وتكتسب أهمية استخدامها في نواحي مختلفة. تأريخ عام ١٧٨١ على وجه تسمية أن اللغة الروسية كانت كتابتها في أول الأمر مبنية على علامات الترقيم الإغريقية القديمة، خاصة وأن الحروف سواء الروسية Cyrillic alphabet مبنية من اليونانية. لكن في غضون القرن السابع عشر أخذ نور اللسان الروسي يتلون بالترقيم الأبجدية الحديثة. ثم استقر معظم إشارات الترقيم الألمانية في القرن الثامن عشر خلال هذا القرن قام وضع الأسس النظرية للترقيم الروسي المعاصر كل من نيكولاي كوفسكي V.K. Trudakov ولومينسوف V.K. Lomonosov. ثم شهد ترقيم الروسية مزيداً من التبسيط والتقليد على أيدي علماء القرنين التاسع عشر والعشرين. والأمر نفسه حدث كذلك على نطاق اللغة العربية. ففي نصوص الفروقات كانت النقاط والفواصل منذ القرن التاسع الميلادي توضع أحياناً على مفاصل مثل النص النحوي، وأحياناً على انتهاء الجملة وأحياناً التي تبدأ في فروع الأسطر وحواشيها. ثم لجأ البعض إلى اعتبار علامات الترقيم الألمانية شكلاً وموضعاً وبنية أحياناً. من آخر القرن الثامن عشر أما السبب في ذلك فقد استلزمها الترقيم التقليدي القائم على خط عربي vertical stroke مائل بين الجمل في النصوص. وبين أبحاث الشعر المقفية وعلى خطي معويين يفصلان بين الأبيات المترجمة (couplet) في الترقيم ذي اللسان السبب في ذلك. وهناك أبحاث عديدة منها المتأخرة (Bergson) والكلاسيكية (Gougen) والهندية (Bhartr) والارثية (Mariti) منحت في ترقيمها بين العلامات السبب في العلامات الأجنبية الرائجة على أن رجالات الطباعة والبشر الصنفين انضموا لترقيم أول مرة بكتابتهم في القرن التاسع عشر. حيث لجأوا إلى نواحي كل جملة صغيرة في المكتوب بخط في شكل دائرة فوقاً. hollow circle. ثم اقتبسوا معظم علامات الترقيم الأوروبية الحديثة ابتداءً من عام ١٩١٧ مع تنوع خصوصي في الألفاظ caractères بحسب ما إذا كان النص مكتوباً

صينية أو الفخا في حين أن اليابانيين كانوا قد استعملوا منذ القرن الثامن الميلادي ترفيما خاصا بهم يطرح على علامات مرسومة للمصنف *kyōka* وللتراكيب النحوي *kanon* ثم ترتب عن اعتناكهم بالتفارج في غضون القرنين الخامس عشر والسادس عشر أن اتخذوا من الصينية النقط الموجهة *hokuro point* والفاصل للكلوب (•) خلال النقط الأتية (١٦٠٦ - ١٨٦٨) *Edo period* وإطلاقا من سنة ١٨٦٨ اتخذوا من الأتية النقط المصليا *Solid point* والفاصل *dash* وطلعتي النحوب والاستفهام. بل إن من اللغات ما نطها الترفيم على أيدي الفيلسوفين المسيحيين مثل ما حدث للنامبية *Tamil* في القرن الثامن عشر (١٠٠).

٢-٢ علامات الترفيم الحديثة في الكتابة العربية

لأنه إن القاري. على بية من انبثات علامات الترفيم أقواسا وفواصل ونقطا وغيرها - فضلا عن التباينات - في الطوب العربي المعاصر مؤلفا ومطابقا لما شأن تلك العلامات وما مظهرها من الإعراب في مطبوعات القديما أم حديثا، وأصيلة أم مدخولة فهي علمية المصنوع في الكتوب العربي أم يمكن الاستغناء عنها موقعا إجمالا بشعوب النص. أو إنلاب لبعض مكوناتها. أو إسعاد لاسلوبه ومطويته وإذا كانت ضرورية لا يدرى عنها فما وظائفها وكيف وأين ومتى يتعين استعمالها؟ وهل دورها في العربية - إن كان لها فيها دور - مختلف أو متطابق مع دورها في اللغات الأخرى؟

لقد الحد عليها مثل هذه الأسئلة حتى ولدت لديها شاعر استعجابان حاول الترفيم بصفة عامة وترفيم العربية خصوصا والعروس على أوجه اللغة والأصوات أن يكون أقوا من العمل بل أنه أن يشر بعض مائدة إما من حيث السطاح كتي قد يخلص إليها. أو بالتفصيل إلى امدان البحث التي يمكن أن يفتحها ويهد إليها السطر. ومن العلوم أن أولى كتب الفراء عربية النشأ التي عليها الصنطرون خلال القرن الثامن عشر بالأندلس وغيرها من البلدان الغربية صمدت عليها من علامات الترفيم. هذا البياض بطبيعة الحال. ثم في غضون النصف الأول من القرن الثوالي امتدت إلى امهاد الكتب العربية المطبقة والطبوعة في الشرق والغرب جميعها علاما ترفيم واحدة هي الخاصة إشارة إلى تقاسيم النص. وحفاظا على المرافقة وبراميه الأصلية. ثم لسا الكتب بالعربية في فرائد القرن التاسع عشر بحصر والتمام والعراق إلى امهاد الثوالي الأوروبي في ترفيم المؤلفات. وهي سنة ١٩٠٦ نشر احمد زكي باشا في مصر كتابه الموسوم (أندلس في باريس) مؤلفا (ملاحقا لكتابه المسابق المصنوع إلى المؤثر الصانع سنة ١٨٩٢) وبطبعته في صفحته الأولى شيئا إلى القاري. هذا لحد

مرأيا لقدم المعصر. من الكتابة والفكر. بوجوب اتعاف لباد العربية. بالإشارات المستعملة في أغلب اللغات الأوروبية. إرشاد القاري. على مواقع الوقوف الطويل والممتطيل ومواضع التعجب والجزع ونحو ذلك. لاجرم أن هذه الإشارات خير مرشد له في حسن القراءة. وعدم خلط الجمل مع بعضها. كما هو حاصل في أغلب الطبوعات العربية. بحيث يحصر الإنسان كثيرا فرائحة تفسد وأعادة القراء لمعرفة أول الجملة من آخرها. وهذا بيان الإشارات الحالية المختصار

- هذه العلامة في أول السطر تدل على دوران الكلام بين متكلم ومستمع. في وسط العمل. تدل على كلام معترض خارج عن الموضوع. ولكن يزيد ويضربها أو بوجوب على القاري. مزيد الالتفات ونحو ذلك

١ - النقطة تدل على آخر جملة أو انتهاء الكلام في الموضوع

١ = هي علامة الاستفهام

١ = للتصحيح والتجديف والقسم والثناء والتعظيم ونحو ذلك

• هذه العلامة للترتيب القليل في الجملة الواحدة

• = هذه العلامة للترتيب المستطيل في الجملة الواحدة، أو لفصل الجملة المستقلة التابعة التي ترتبط بمعنى واحد أو بموضوع واحد

• = هذه العلامة تحذف الفاعل أو المفعول أو الخلق والارتداد

١ = نقل على القول والاستشهاد والبيان والتفصيل وما يدخل في هذا الباب

• = توضع بين هذه الأقواس أبيات مكتوبة أو أحاديث مشهورة أو أمثال مأثورة ونحو ذلك وقد توضع بهذه الكلمة العربية أو العلمية أو نحوها

تم تحرير العدد ركي بلقاء موافقة مجلس وزراء مصر على تمويل مشروعه القوسوم وإحياء اللغة العربية، معاداة الاهتمام بترقيم العربية. وأجرى فيه بعضه عام ١٩٩٦ طبع سنة ١٩٩٧ بعنوان «الترويض وعلاماته في اللغة العربية». مصدرا بعلامة استغرقت ثلاث السمت ورد فيها أن (القبورين على العربية) ما انفكوا منشغلين بأوجه (الطبل والنصر) في كتابتها. وبدأ ينجر من ذلك من عشر وثقتا ومصداق وقت في الحسون القرائط فشرعوا يستعملون في سطوحاتهم وخطوطهم الزمر الشاعرة بالأمزج. ولكن على غير الأصول مطروحة أو قواعد ثابتة. منها من ذلك كثير من الخطأ والارتداد. أنهم لم يتمسكوا في هذا العمل على رتبة واحدة معروفة عند بعض القراء في السواد (وإذا لم يكن مساعدهم بالكتابة العامة التي نرحبها).

ورافق العدد ركي بلقاء إلى إعداد مجلة إسماء من التمرس على ثلاثي ذلك القوسوم بإضافة كلمة مستعملة في علامات الترقيم في العربية إلى مرجع مشترك وجمعهم على سوابق محددة بملحق قائمة يستكملون فيها في تعيين أوجه استخدام كل علامة وأغراضه فذلك جاء عمله لتعديدا صرفا ينطلق من تعريف الترقيم ويحدد علاماته مع الاستفلاح عليها بأسماء من صميم العربية. ثم يتسرع إلى استيعاب حالات استخدام كل علامة على وجه التفصيل مع الاستشهاد لها بمجل من صوغ صاحب البحث. وبملحق من الطرائف التكرم والحميمية النبوي الشريف وأقوال القدماء (الإمام علي - الجاهلي من الخلف) (والشاعر من (أبو القيس - عنترة القضي) مرثيا قطعا القواعد لكن كيف تسمى العدد ركي أن يسن قواعد للترويض العربية وبما هي مصداقه ويراجعه في ذلك وأي التطويرات أتمد أساسا وقواعدا

لحق أن أحمد ركي بلقاء كان بعد في مصر مرثيا من رواد المدرسة الوسطى. مدرسة البناء على الأسس، وبرز على معنى كبير من معاني النهضة في العالم العربي. وهو بناء المعاصر على الماضي، فهو ملتزم بأصالة العربية. ويزن بوجوب تكميلها في غير ما تبعه أو استبعد. ولذلك اعتد هذا تكميل إنشائية الترويض من أصول الوقت والأنداء. في العربية بمواصفات الترقيم في اللغات الأجنبية. قال طه حسين برأيه الكتب العربية التي وضعها اللغويون من السلف الصالح في الوقت والأنداء. مثل (القول المفيد في علم الشعراء) (إسحاق الجدي في الوقت والأنداء) (وكتاب الوقت والأنداء) (للإمام السعدي) (وشرح (للغة فيها بحث على القارئ أن يعلمه) (والتفصيل في علم القارئ) (والتفصيل المعروف في معرفة الترويض) (والتي (وكتاب الترويض) (للشافعي وغيره من الأئمة) (والموسوعة في هذا الباب

ثم رجعت إلى المؤلفين عليه الإخراج في هذا المعنى. من كتب التنوير وما فهم اللغة المكتوبة من الناس فكانت نتيجة البحث مما يقر المأثور، ويصور المأثور، فقد وجدت - من حسن الحظ - أن الأصوليين يمكن التفرقة بينهما في أهم المؤلفات. وفي كتاب المقامات يورث في الكلام تلك باقي المصطلحات لأن الأصوليين لا يختلف بعضهم عن بعض إلا في جزئيات طعينة. يمكن للعربية أن تستلهم منها.

يبدو أن أحمد زكي باشا وإن تكلم الإنجليزية والإيطالية والإسبانية - فضلاً عن اللاتينية - فإن محصله منها شغل لا يمكنه من الإطلاع فيها على الأصول الخاصة بالتفريق. فانتصرت مراجعته فيها جرت به أقلام الفرنسيين عن الموضوع من كتابات، بل إنه لم يأت على ملكات بالفرنسية، ولا على جملته وإنما اجتاز ما يكثر اليسير الزائد في كتب التنوير والمفاهيم اللغوية المتداولة إلى جانب خلاصة العلامة دي ساسي (De Saury 1688-1768) لكتاب أبي عمرو اللغوي (البحث المعروف في معرفة الحروف وما صدره به من طبعة عن التفرقة) ومصادره عن التفرقة الأصغر موصوفة من الأساس بلغة واضحة الاقتصاد على ما توفر في لغة الأصل ثم بما لاكتفى. من ذلك بالكتابة الفلاحة والمضيق والاصحاب من غير أولى الاختصاص والتخص في المراجع كما وكيفا وطبق العرابة على تصور الباحث لمشكلة اللغوية. وعلى منهجه في تناولها وعلى النتائج التي يستخلص منها وتوجهه. بل إن اضطرار الفرنسية بالذات مثلاً للمصطلحات عن التفرقة مركز في مستوى المطلوبة.

وبذلك إلا أن التفرقة إما لم تتعمده على أساس معين مستلزم في الاختلافية والرومية إما في الفرنسية فلم يست فوائده بالخطوط. وأما بالمشجعة على وجه القواعد والقواعد، بل إنها كانت - ولأنها في بعض جوانبها - من أحد قواعد التفرقة في الكلام الفرنسية وأربعة للتعبير السريع ومن أكثرها استعمالاً الشرق المسافر حتى عن كبار العلماء. هذا إلى أن انتشار الكتابات اللغوية أو الفرنسية مرجعاً وحيداً لا يمكن أن تطلعت عنها بطريق خلاصات التفرقة أصعب الأصل كي يصور المتخصصها وإليها في كتابة لغة العلماء.

وبحاصل ما ألفني إليه النظر والتدقيق أن فراد أحمد زكي باشا ليست مناسبة تماماً للعربية وذلك بسبب ارتباطها إلى مصادر قليلة وغير علمانية مع المأثور اللساني القرائن. فوق كونها أحدث لغتها وهي زمن قياسي لا يتجاوز الخمسة أشهر على يد رجل يعجز النهج السليم.

أما العمل التلخيصي اللغوي والأخير التعرّض إلى الآن في تفرقة العربية - فيما نعلم - فقد صدر عام إحاطة أحمد زكي باشا على القائل (1991) عن طبعه عبد الرؤوف المصري. وهو آخر شاهد على دروس الجامعة المصرية القديمة ثم انتسب بها لخدمة إلى جامعي بولن وبقية من في إثرها موقفاً للإسلاميات بقوله الجامعيون. ثم انقطع في إثر إقامته للجامعة لدى النجاة المصرية ووقع بحثه (التفرقة والأشاج) في أربع وثلاثين صفحة تضمنها الأول منصوص التفرقة (المصطلحات 3 - 17). ويلجأ بنصرف إلى معالجة الإشكالات.

وقد استلهم عبد الرؤوف المصري دراسته الموضوع بتعريف التفرقة فكان في ذلك عاكساً على أحمد زكي باشا. ثم تنقل إلى المصطلحات فأبلى على معجم المصطلحات التي وضعها استناداً (الشريعة - الشريعة الشريعة - الشريعة) وأبدل بعضها (علامة التوضيح عوضاً عن الشقين - علامة التوضيح أو الشق) بدلاً من التوضيح. وأما أمثلة إلى الأخطاء على المصطلح الذي كان قد اقترحه أحمد زكي باشا مع إضافة تسمية ثانية إلى جانب (علامة البديل أو الشريعة - علامة المقصر أو القوي) لكن إذا كان أحمد

٢-١ عالم الفكر

ركزي باشا قد حصر علامات الترقيم في عشر فئات: عبدالرزاق المصري قد اصناف (أربعاً علامتين أخريين هذا علامة الناجية وعلامة العائقة

ثم انه لم يكتف بصمد أسماء العلامات، وإيراد رسومها الخطية لاجلها شأن أحمد زكي باشا بل عد إلى تبويبها في ثلاثة اصناف: العلامات الوقفية (المدولة - المشولة المنقوطة - النشالة) والعلامات القصية (علامة التوضيح - علامة الحذف - علامة الاستفهام - علامة الإنفعال) والعلامات الصائفة (علامة التضمين - علامة المصير أو القربان - علامة البطل أو الشرط - علامة الناجية - علامة العائقة).

لكن رغم انشغال المؤلف بتبويبها عن الألفاظ، وبالجمود عن أسلوب كسبي الهنري فان المنهج التصنيفي الذي توشاه بعيد عن الصواب خاصة وإن العلامات النبرية وإفنية كذلك. ذلك أن نقطة الاستفهام في الأصل جمعا، تقابل القيم الصاعدة مشطوفاً بوقفة وجوبية في حين تقابل نقطة التعجب الدعم الدائر منبوجاً بوقفة إلزامية أليسا. وعلامة القوسين والنقطة بالإضافة إلى وظيفتها كل منهما على حدتها، فل كفاها على وقفة. أما نعت (الصائفة)، وقد أطلق عبدالرزاق المصري على خمس علامات فقط فإنه يخطئ على طبقة علامات الترقيم لأن فرق بينها في ذلك، ولا اشتراك لايها جميعاً لا تنطق

وأيا ما يكن الأمر فإن وزارة المعارف بمصر ما علمت أن ثروت ابتداء من سنة ١٩٢٦ صدر (الترقيم والإفناء) لعبدالرزاق المصري على طلبة الصفوف في المدارس. **الفكر الذي يبرز مدى حاجة الناشئة العربية إلى إتقان استخدام علامات الترقيم في الكتابة. وحقل الاستشارة بها في صلبه القواعد الجديدة كانت في صلبه.** ثم يدر مجموع اللغة العربية بالمقاربة إلى أولها هذا الموضوع ما يستعمله من نهاية. هناك بأعداد مطبوع مسطور من القصة المصرية يله بصمد استعمال علامات الترقيم على النحو الذي اقترحه وزارة المعارف بمصر سنة ١٩٢٢. وبعدها عشرة قصائد القصيدة المنقوطة (الوقفة والاستفهام والناجية) والسطر القولي بستان والنقطة الثلاث الشجيرة علامة على الحذف والشرط أو الرخصة وعلامة التضمين والقربان.

٤- حوصلة تأليفية لنتائج المقارنة التاريخية

لا كان مستطاباً يشار على وجه اللغة في العهد بالترقيم إلى جنوده التاريخية. ثم لتضمين نظرات عبر القصور قد تنالوا، من حيث هو ظاهرة مشطورة في عهد الأصل، وكتابتها لصد التثنية إلى ذلك فيما إذا كان هذا النظام العربي القديم بالكتابة (مهدف تسجيل الظواهر ما فوق الخطية من المنطق) صديداً في إنسان العرب أو متحلاً عليه، وعريقاً في الكتابة العربية أو طارئاً عليها. ربما ألتا على صمد المنهج قد توطئة الترتيب الزمني للأحداث (أليسا) منا لأن أيا ترتيب تقاصلي في هذا المجال يفتش أن يفرض بالبحث من نطاق الموضوعية) قد ألتا أولاً باستعملا، الظاهرة الروسية في سؤالاتها الأدمية ثم دراسة في استعمال القواعد العربي على الـ هذا المظاف إلى الوقوف على أن الترقيم قد نبوا في العربية انطلاقاً من عصر التنوير منزلة حرمولة

وأن أصمد المجهودات العربية ذات الصلة بالترقيم مشحونة في معظمها حول القانون الكريم فلاخرية في ذلك لأن مصابها اللغة في جميع المصداقات المعروفة بكتف صمداني قد ورنست ملايسة لغتهايا العنقد^(٢٠٩) ما المجلس إلى تكثف -حاجز من المصطورات بين الاسم في مصابها اللغة فدايسة أو المتحمدا- لاسمها وإن القواعد اللغوية كثيراً ما كان مستوحاة حرملة أو كفا في مستطونات الدين والشريعة^(٢١٠). وماظلة العربون - فيما يتعلق - من العود الجاور للمسلمين في إثراء ميدان الترقيم إلا شديدة لتكن

الإسهام العربي جاء مبنيةً من حيث العلامات بين مفتي المصنف الشريف وهي كلمة المنقري مبسطة بكتب الفرائد والوقف والابتداء والتجويد

ثم بعد الإثبات إلى أن المسلمين لم يكتبوا لكتابهم السماوي علامات التزيين الآتية الشائعة في العصور الوسطى والتي كان لهم بها علم وقتئذٍ (تحليل استعمالهم بعضها في مؤلفاتهم لذلك العهد)، وإنما ابتكروا له علامات خاصة على غير مثال سابق استعملوها من إجراء بعض أحرف الهجاء العربية بالإضافة إلى رسوم فريدة من نوعها تتميز بالطرافة وملة الأراء. وتبين بكتاب «لا ياتيه القابل من بين يديه ولا من خلفه» بل يدعو الإصناف إلى التنويه بأن العرب خلال الفترة الزاهية من تاريخ الإسلام كانوا ساهلين إلى حرارة التأليف في الترفيم. ولا يخص من جهودهم أنهم اقتصدوا في هذه المسألة على ما يتعلق بكتابهم القدس إذ شغلهم في ذلك شأن معاصريهم فنسب السجل في التنوير للترفيم بالترامن مع استنباط علامات إنما أحوزها العرب بالآراء. ذلك أن التصنيف في مبحث الترفيم لم يمتد لأهم الأثر إلا في فترة زمنية شديدة القصير عن طور دخول علاماته إلى حيز الاستعمال في تصويهم

فالبرهان منذ القرن الثاني قبل الميلاد. ثم الرومان على الرغم استعمالهم للترفيم عليها دون تعريف أو إجابة الرأي فيه نظرياً. واقتصر المباحث الضالمة لذلك عندما على الاستعمال الشائع بين الأجيال لاحقاً عن سابق شكل بشي انطوار الشين الرابع كي يفسر المعنى الإفريني بوجوده Doreville بأن الطريقة الأسس للترفيم الفلسفية لتل على وجه الجمع والبيع في شكلين الظاهري من استرجاع نفسه (Speranza reflexion)⁽¹⁴⁾

وكذا استعمال الصائغ الفرنسي والأندلسي منهم لم يتركوا الترفيم والتأليف والتطوير إلا بعد إتقانهم تروية عند في الانتاج إلى مطلقاً من غير إضمار ذلك بالكتابة أو التواظف والمطابق للصفة في ذلك. ثم بداروا الكلام في هذا المجال برصد العلامات الشائعة في فوائد لتسوية التفسر بالتزيين حالات استعمال كل علامة مشروحة بالكتابة توضيحية شائعة إما منطقاً من مسلمات أعلام الفكر والادب أو مصافة خصيصاً لأغراض تعليمية. وأول من فعل ذلك هابيل Bayle سنة ١٦٩٦ في مقاله التوسيم «القول المختصر في فن الترفيم. Compendieux dialogue de art peignant»⁽¹⁵⁾ وكان الإيطالي بيرنيزا (١٦٧٠ - ١٦٦٩م) من قبله قد ألح في نظريته عن الترفيم Doctrina peccandi إلى أن الترفيم يتطلب مماً رفع الانشائي أولاً. ثم تمكن الظاهري من الانشائية التفسر⁽¹⁶⁾

لما المسلمين فقد تزامن معظم المؤلف في الترفيم مع استعمال علاماته حيث تركزوا إلى بعد مواقع المؤلف في القرن الكريم حتى بلغ مؤلفاتهم في هذا التفسر زهاء المائتين مئة ألفاً الكتاب التالية

- «الأنصاح في الوقف والابتداء» لابن الأثيري

- «القطع والانشاء» ابن النحاس

- «المكتفي في الوقف والابتداء» أبي عمرو الداني

- «وقف القرآن» لمسلم بن عبد

- «الاعتداء في الوقف والابتداء» ابن الجوزي

- «مدار الهدى في الوقف والابتداء» للأندلسي

لكن ترفيم القرآن لا يتناسب سائر النصوص القرية نظراً إلى أن القوائم الصورية اللازمة لتزيين القرآن يتلوه (علم التجويد) مطابقة جذوها مع قواعد إنشاء الشعر. ومع خصوصيات الأداء الخطية. ومع خصوصيات إملاء القوس. وكان الإملاء خلال القرون الإسلامية الأولى يعتبر أعلى مراتب التعليم إذا

تعددت العربية بمرافقون الذين أولوها مؤنوف على القرآن الكريم فحسب. وقد تقدم ذكره، وهو لا يزال قيد الاستعمال في الصحاح القديمة بين تغييرات تستعمل الذكر

أما الترفيم الثاني فهو مبدل لا أصول نشأ خلال القرون الوسطى في اقتباس عدة علامات ترفيم عن السبوية والموازاة مع اعتماد الطرق الإفريقية واللاتينية في تهوية *algarism* النص وهيكلته بصريا، ثم عند التكتلون بالعربية انطلاقا من أولمقر القرن التاسع عشر إلى استساح علامات الترفيم الغربية الحديثة في كتاباتهم بالعربية مخطوطة ومطوية. ويقتض ما قل، ترفيم العربية على الموال الغربي يشهد من الأثرام ماحقة اليوم بآراء علامات واسعة في نسخ المخطوطات العربية المعاصرة ومطوية في صلب أهداف كتب التراث المسندة بل ما من نص عربي حديث إلا وقد حشلت بيته القليلة بالخطا والفاصل والفتاخر وغيرها من الأشكال الترفيمية غير الهجائية فبأسر طرونها على هذا النص وتوطئها فيها وما دورها للشمل ولتشد الاتصال منه موقعا مائليا دالة التعلاني عبره عملا نصيا *Facsimile*

Facsimile ثم هل فصل صليا - إن كان لها عمل - يحرر عن بقية مكتوبات الصفحة للضرورة أم بالتمامين معيا لتوكيد الصلة الكتابية النص بأعشاره أرضية للاختراقات واللاتينات وهل يقتصر حضورها في النص العربي على التداخل مع الأشكال الصلية الهجائية أم إن لها مملكات لشطى الجيسري إلى المعصني شلون بمثابة الأشارات في الفكتوب. على الصواب ماقول الشطمي *Supra-Segregata* من التلون

أحد من بدأ في القوية التاريخية إن الإجابة عن هذه الأسئلة جزايات ينظر من ينهج لها من أهل الاختصاص. أفسها وإن عمل كل من السدازكي مائلا واليهود حوالا يورق. المصري في هذا المجال مقلد وغيره وألف بالغرض ترفيم العربية على التوال الغربي رغم الفسحة - إن حيث هو ظاهرة جديدة بأن تطرح على صراط البحث - إذ بهاء الأعمال تماننا وأبائنا ومؤرخينا في الدولة التي ماقت خلافة كتيبهم ومطالاتهم مؤساسة بالعلامات من فلف وشفاخر ومواصل والقواس وغيرها. أما الأناجب والسنشورفون فلم يحدد منهم أحد لهذه المسألة هذا د. جوليان براون *T. Julian Brown* مصرر مائة الترفيم في دائرة المعارف البريطانية فقد خص ترفيم العربية بملصية أسطر⁽¹⁾

هذه حصيلة مقارنتا وقد توخينا فيها منهجا تاريخيا وصليا. ولذا الآن أن نسال عن حقيقة الفوائد القيمة أو التي يمكن أن تنجم للعربية لغة وكلاما من المعلومات الواردة عن الترفيم في القصاص التاريخية المستخرجة لهذا إلا يمكن وضع خطة أو تصور مشروع بهدف استنباط نظام ترفيمي عربي يستفيد من تلك المعلومات

إن ضائق المقاربة التاريخية معها كانت مفيدة في ذاتها لتكفي لايتكار ترفيم عربي متطابق مع نظام لغة الصاء ويتناسل الصاصر. فضلا عن أن الترفيم لا يمكن أن يستفاد به قاصده من إسان إلى إسان، ومن كتابة إلى كتابة لكن في وسعنا - ومن أهدأنا التي نرعي إلى تطبيقها في هذا البحث - أن نوظف المعلومات التاريخية توظيفاً منهجيا أي أن نستهدي بالطرق والمناهج وكيفية البحث المعتمدة في الدراسات الانصية ابتداء التوصل إلى النص على حقيقة الترفيم في حضارتنا وفل مالمستفاده من اعتنا وفوائد كتابتها

إذا استقوى هيجالي رسم معالم خطة ترمي إلى الإصحاح عن كيفية ترويد العربية بترقيم عصري مناسب لها. ويستعمل بمقتضاها أولا نمطين المصاحب العلاقة بهذه الصلية. ثم رصد فوشيات العمل وبركواته النظرية الأولى لمطبق العاية المنشورة

٥- اتفاق تزويد العربية بطرقهم عصري مناسب لها

١-٥ المصادر الحالية

إن استيراد طرقهم أجنبي بمحاويره العربية موانع عظمى من شأنه أن يولج في الإنسلاط أو يورث في الإقدام على إختراع العربية للقرنين لغة أخرى وسنمها إحصاءها كلها أو جزئياً ولا تضمن وضع نظام الترقيم في لغة من اللغات بالنسبة السهل ملاءم بل الأمر من النقط والصعوبة بحيث يستعصي استعمالها في تخصصات كثيرة جداً ورموز قدم في علوم شتى، وإحصاءها كالمغنى بتفصيل إحصائية ليست مما ينهيا الشخص الواحد كالتأني من يكون وقد من هذا أن محاولة أحمد زكي باشا لتعريب الترقيم في العربية سنة ١٩١١ قد باءت بالفشل وما إحتفال تلك المحاولة إلا لكونها مشوبة بومضة العربية المطلقة، فضلاً عن التصرع، فالعدد زكي باشا - على حد قول طه حسين وزكي مبارك ولطيفة - كان «أول مصري عرف بالبحث العلمي والمنطق السياسي»^(١٢٧) لكنه كان شديد الكلف بنفسه وبخاصة في العلم فالحال للعمل الجماعي، فخاراً من المنطقي يروج الفريق، ومن هذا عرفت أنه وإقناعه في الاستئثار بكل شيء في العمل، وجرأته في طعن كل عيب، ومن هذا وجهه الواقفون بأنه محيط بكل شيء في مجال الظواهر، ولكنه غير واضح في شيء^(١٢٨) بل لقد كان «أحياناً تسيطر الفصاحة إلى أن يترك الشاهد سرياً فينظر، ويوجد من خصوصية من يجهلها بالبراري المصالح فيفسد صحتها طويلاً»^(١٢٩) وقد تصرع في تعريبه الترقيم العربية تسرعاً مثلاً بتقليد الميت العلمي، والعصري ليس تيسر الترقيم في لغة من اللغات مما يجعل به الكاتب وقوده في طرف يستلزم هذا التهور

بل لقد كان أحمد زكي باشا رجلاً ملهياً عرفاً في إحصاء القوي الحاسف، وشاعراً إلى الزمان، ورغبة في نزه أثر كبير^(١٣٠) وكان «يأتم دخل الكلمة - ويردّها على السجل نفسه في كل ظاهرة من ظواهر الفكر والعقائد فهو أول من جمع المصطلحات من أسماء العالَم وهو أول من دعا إلى إعطاء العربية وعمل له وهو أول من خلق دعوى المنطوقين - وأول من دعا إلى عهد العرب، وأول من استلح كل المصطلحات والفرنولوجيا، بل هو أول من ركب العربية من كبار مؤلفي الحكومة ووضع اسمها»^(١٣١) فلم لا يكون أول واضع للأعداد الترقيم في العربية، خاصة وأن هذا الجيال يكر في العربية لم يطره أحد لا من العرب، ولا من الأجانب في العصر الحديث^(١٣٢) ولا شك أن هذا الخلق في الاستئثار بكل جديد بل في الأفراد بما من شأنه أن يعد من قبل الاكتشاف والاختراع مبرج أساساً إلى مصادر فلسفية وأصحة في شتى أصناف زكي باشا، وهي غرائه بالثوري والاختلاف إليه، والترميز من طريق المنطق العلمي والسياسي^(١٣٣) الأمر الذي يحطه أحياناً «بمذهب في استناداً إلى حد المعجب، ويخرج من تقرير جهوده في العلم إلى التظاهر به»^(١٣٤)

واستلزام ترقيم العربية مهمة شاقة لكن شائعة يتعلم على الساحة الفرد أن يولج في أدائها، ولو أم تمكن أكثر أحمد زكي باشا في العلم لعدم منه فوائد الجهد الجماعي، ولطيفات الفصل الشفوية إن استعان بالمصادر علوم العربية في عصره - وهم أكثر ثقتي شهرتهم عن ذكر اسمائهم - ولاستلزام بمن توجاه لهم وفائد النفس على أزمة الأمن الأجنبية من وجبات مصر والشام، وما أكثرهم في تلك القريدا فهذا سليمان السعداني^(١٣٥) (١٨٨٦ - ١٩٢٥) مغرب الألبانية ومزاول مصر وسدليل أحمد زكي باشا ولكن دالاً يقل عن خمس حشراً لغة، وهذا من زبادة - وقد توطن مصر وأخذت تشكك طيلة سنوات إلى سنوات أحمد زكي باشا في مسئلة الظاهرة - تكن تسع لغات وإثلاث بالفرنسية والإنجليزية شعراً ونظراً إحصاءة إلى نظرها إثراً الدابة إلى القندان العربي^(١٣٦)

لكن لا تنس، على أحمد زكي، ماذا اليوم، فعممه فخرًا أنه نوه بقبيلة القرظيم، وحث على إيلائه في العربية ما يستلزمه من الاهتمام. ومن ذا الذي في وسعه أن يطور سفره مثل هذه الساق (التي هي عبارة عن نقطة لابد أن تتمازج في صلبها بعد الاختصاصات) وإن أخطئ في ذلك لعمد زكي ماذا (وهو هو) ثم للمبدع عساف، وفيه العصري (إمعن أنه ألم ببعض اللغات الأجنبية، وأتقن صنائع البحث، وحقق أصول التتطرق، وجرى طرائق التنس)، فالعبرة المستخلصة من ثم هي عدم كفاية الجهد الفردي في معالجة قضية القرظيم، ترقيم العربية.

بل يجب ألا ننسى أن الاختصاصي في علوم اللسان إنما هو وأصف اللغة وليس مشروعا لها، فلا يسن القوانين والقواعد كما يشاء، وإنما يستنبطها استنباطًا بطريق الاستقراء من سلسلة منكمبها الطبيعية. ومن آثارها كتابها الإعلام فلا يسلط على اللسان ما ليس من صميمه. ولو قد تألفت لجنة لتعريب العربية بنظام لترقيم وطهي، إذن لكان لزامًا عليها أن تبدأ بالبحث عن ضالتها في العربية ذاتها لغة، وكلمة، فإن لم تظهر مما يند الصالحة امتزجت على ظهر مقال سابق ترقيمًا من شأنه التلاؤم مع خاصيات اللسان العربي والكلاية العربية أو فاقبت الترقيم الأممي حرًا أو كلاً لكن بعد تعديله وتطويعه بحيث يصير خاضعًا إلى روح العربية ومنهجها، فضلًا عن التاكيد مبطلًا من احتياج العربية على وجه اليقين إلى الترقيم.

لكن إذا أزم - حين معالجة - أن أو تألفت لجنة أو لجانة لتعمد (وإن بلغ أعضاؤها الشهرة في التنسك من العربية، والفضلاء في الأسس الأجنبية) **تفويت في الطرف الراس** على تزويد العمومية بمجاز تجري في الترقيم ولو اجتمعت له. ولا **تفويت** على من قواعد عملية لترقيم لسان العرب، ولو كان بعضها لبعض طهيًا.

وإنى للجنة أو لجان أن تلتزم بتطبيق هذه القواعد والنسك أن المسألة لا تجري فيها الاختصاص ونظام الجمهور، بل هي مرتبطة بتوفر أصناف شبيهة بالغة ومستأنسة على نسج ما سوسمعه فيما يلي بعد أن تعرض بمجاز فرضية العمل، والتركيزات النظرية التي تراها قابلة بالتمسك من دراسة الترقيم انطلاقًا من تصورات والمفاهيم، وأسس منهجية سليمة أو - في الأقل - أقرب ما تكون إلى الصلابة.

٢ - فرضية العمل

إن علامات الترقيم (بإزاء الأصل الإفرنجي والألماني) بواجبها في الطروحات العربية خلال الثلث الأخير من القرن الماضي، لم يطرأ شيوعها في النص العربي المعاصر مسطوية ومطروحة ومستطاة متخذة إلى يومنا هذا. أصبحت تسلك إشكالًا ثابتًا يستلزم التدرس من دويته، وبالمقارن، إلى أكثر الطرق دقة علمية وإلى التمسك الدامج حصرًا، وحصره على ذلك قليلًا أن مصطلحي لغة القصد (شاعرية وكلاية) لم ينعقد بينهم انقلاص صريح ولاغمضي على ضوابط دقيقة ذارة تقوم من كادهم بمثابة التوجيه المرجع المعترف به والتصور المتداول يستلزم إليه في أوجه الاستخدام على علامة وأعراسه، وفي حصر مفهوم الترقيم عامة وروحه مختلف، وطبقه المعككة ألا يعني ذلك أن الترقيم له نفس التلويح والوظائف وأوجه الاستعمال الموجودة في اللغات الأجنبية، مما أضحى من تعديده في فصاحتها؟

إذا رمت القرام اللغة الثابتة والشدان اليقين، وجب عليها الإقرار بأن غياب الدراسات العلمية المتخصصة ينعكس من تصديق هذه الفرضية أو نفيها. ثم إن هناك لغزًا ثابتًا يستلزم بدوره الصحة والخطأ، رغم كونه مع الفرضية السالبة على طرفي تقيس. ومزدهاء أن العربية غنية عن الترقيم لاحتياج إليه البناء، بل إن نظام العربية يفسد إن أنت أدخلت عليها الترقيم. ولو صدق هذا الانعكاس أعدت علامات الترقيم

الواقعة في الكتابة العربية من نقاط والقواس وشعائر وبواصل وغيرها نابعة تخرج عن نطاق الترتيب بدلالة الاصطلاحات المتعارفة طبع في مختلف المصنفات الأساسية قديما وحديثا إلا أنها بالأخصام سواء على العس أو على ما يصادف من معلومات الظواهر النحوية ومجربيات أنظمة الكتابة تستخدم - ولو بصورة مؤلفة - أن يكون ولوح علامات الترتيب في النص العربي قد انطرحا ماضي مزيته من وظائف في محيطها الأصلي دون أن يبرهنها بوظائف جديدة في السياق العربي. ولو كان الأمر كذلك لما بقي مورد والتفسير مقبول للصمد هذه العلامات أمام منطريات الطباعة العربية. وأمام مستجدات صناعة الكتاب العربي طيلة ما يربو على القرن من الزمان.

أما أن يكون الترتيب في العربية مطابقا كلية للترتيب العربي في مختلف وظائفه وأوجه استخدام علاماته في المكتوب مسطوحا كان أو مطوفا فذلك إمكانية لا يرقم عليها دليل. ولا يبرهن بمران قاطع أنها إذ بالإمكان إلى عدم توفر القواعد الخاصة بالعربية من حيث الترتيب طقت صدقا اختلاف اللغات أو اتفاقها في الترتيب إشكالا فاعلمنا وهو مصدوم في أمره فاعلمنا الإنجليزية تخرج في الغالب إلى استطرار القارئ على أن الترتيب يختلف من لغة إلى أخرى⁽¹⁹⁴⁾. وأن «العلامات في تلك هي الإنجليزية وسائر لغات أوروبا قليلة وغير مهمة إذا ما قورنت بنطاق الاختلاف»⁽¹⁹⁵⁾. لكن على التقيض من ذلك تراه بعض المصنفات الروسية أن «الترتيب هو نفسه في أطياف المصنفات جميعا سواء من حيث العلامات الترتيبية أو الوظائف وأوجه الاستخدام»⁽¹⁹⁶⁾ وعلى الإجمال كان يصدى القرن التاسع عشر اعتقاد واسع في شمولية الترتيب وهي اعتقاد بكل اللغة والنص والعلامات والكتابات فونتا ففرق جسمية في ذلك بين اللغة والقلم وبين العس والأص. وفي الأرقام التي لا تكون شبيهة بمثل رجاله المطبع وصناعة الكتابة عامة بمراسل قرنت⁽¹⁹⁷⁾.

- الترتيب مؤسس على السياق وبواصل مشترك بين كتابة العس والكتابات في جميع الأصناف والأقسام. تطبيق قواعد ملا حول على الإزمنة واللاتينية والإسبانية والإنجليزية واللاتينية لطبقها على الفرنسية⁽¹⁹⁸⁾.

- الترتيب قائم على تحليل الكلام. وينبغي أن يكون هو حية بالنسبة إلى جميع الفصا⁽¹⁹⁹⁾.

- كتابة الآمن تعال منطقها على نفس المنوال. ويجب أن ترقم بنفس الطريقة⁽²⁰⁰⁾.

- الترتيب نتاج مباحين طية القلم وهو مشكم في الآمن جموع⁽²⁰¹⁾.

وكان الأديب الطابع خلال القرن التاسع عشر من السيطرة على صناعة الكتاب ما جعلهم يفسرون صفا من كليات ترتيب الكتاب لأوقالهم. ويحتكرون الترتيب محاولة لتوحيد معييرة وتوحيده وجهة نوعية ومنطقية صارمة تستلجب للصومم الطام على أن الترتيب ظاهرة مشتركة بين الآمن والكتابات. لاختلاف في شدة بين اللغة والأص. إلا أن التطورات التي شهدتها القرن العشرين انضمت إلى انتقال زعم الترتيب من أيدي الطابعين إلى المؤلفين أنفسهم فالجق الترتيب مطروقة إنتاج النص الفني. وصار أحد معلومات العناية الإبداعية حيث مثل الكتاب. يطبقون على الثبوت منه نوعا لا يستهان به. ويتعلقون وضع علاماته في كتاباتهم بكثير من الابتكار والطرافة⁽²⁰²⁾. ومن ثم أصبح تغيير الترتيب الأصلي للنص بداية للتشويه له والتدخل المسافر في شكله القوي⁽²⁰³⁾.

ويذهب الفرنسيون اليوم في معظمهم إلى أن الفرق في الترتيب بين مختلف الآمن جسمية وجنوية بالفرن⁽²⁰⁴⁾ إلا أن القول الفصل في هذه المسألة يتوقف على دراسات مقارنة لم تنجز بعد. ولا يمكن أن يقوم بانجازها شخص واحد أيا ما تكن معلوماته وخبرته ومهاراته. تلك أن اللغات قديما وحديثا حسب النحاة لا تقل عن الستة آلاف⁽²⁰⁵⁾. وهي في نظر الفرنسيين تزيد على الأربعة آلاف⁽²⁰⁶⁾. ولذلك

أن تسمية هامة من كتاباتها لمستلحق الدرس والتأثير مع غيرها على صعود الترميز قائلًا للباحث المتفرد أن يتم بالظواهر النفسية في الآف الألسن - و تاريخه استخدام علامات الترميز في عدد هائل من الكتابات^(١٢٢) بعيد أن للواصل منفرد - ١١ وجه استخدام في الفرنسية وبعدها^(١٢٣) وما بين ٢٠ و ٥٠ قاعدة استخدام مختلفة في الإنجليزية^(١٢٤) وبحرفي الأرواح حالة استخدام متنوعة في الألمانية^(١٢٥) وما لا يقل عن ذلك المقارن من الحالات في الروسية^(١٢٦) مع تفرّد كل لغة بخصوصيات في هذا المقادير

وليس لما عسى أن يسرى دراسة مقارنة وحيدة بالألمانية يعود تاريخ صعودها إلى أواخر القرن التاسع عشر، وهي يتم العلامة الاتحادي الاسكندر بيلقغ A. Bérage^(١٢٧) حيث اقتصر فيها المؤلف على تناول الترميز في اللغات الأوروبية انطلاقًا من عام ١٥٠٠ إلى تاريخ صدور الدراسة - ١٩٥٠ - غير أن هذا المرجع لم يجر كتاب التبيين كل من أوجه الاختلاف والاشتراك بين اللغات في كيفية الترميز معكم لغة والفصلية والشمولية على عدد قليل من الألسن.

ونحن من حيث منهجية العمل التي نراها حليّة تشكّلنا من اللغز إلى سرّ الظاهرة المطروحة الدرس خاصة لاستبعاد إمكانية مطابقة الترميز في العربية من جميع الوجوه لما عليه مجريات الأمور في اللغات الأجنبية. على غرار ما سبق من استيعابنا الفتح أن تكون لغة الضاد خلوًا من الترميز إلا وإن الصواب يقتضي أن نلغي بين ذلك سميلًا نستلّق في محالّنا الموضوع من ناحية عمق القرب إلى مشاكلنا الخاصة. ومؤدّا أن الترميز في معجزة العلم المتداول ومن حيث وظائفه الرئيسية ظاهرة موجودة في العربية - مشاهدية وكتابة - لكن بمظاهر وكيفية خاصة بالعربية - لغة الضاد وعلى هذا المنحور تشكّل مع سائر اللغات في دوائر الترميز ونظيره الواحد - وسواء العامة لكل لغز أو الخاصة في الجوانب العربية وفي التسهيلات والوجه استند أم كل حالة

والحاجة قائمة إلى كشف الطب من الترميز في الخصوصيات العربية كشفاً يتيح لأهل الفهم العربي أن يتبينوا على وجه البقاء والتواصل مداخل الاختلاف والاشتراك في الترميز بين العربية واللغات الأخرى حتى يمتدوا الفهم ولا يتورطوا في مزالق ترميز العربية وعلى القواعد والوسائط المعهودة في الألسن الأجنبية ويستغلّوا فيما يلي أولاً إلى رسم معالم المراكز النظرية الجديدة برهص فريشبا موضوع الانتشار - ثم إلى الإصحاح من الدراسات الشهيدة التي بعد القيام بها شروطاً مسبقاً لاستنباط ترميز عربي عصري مستمد من صميم العربية ذاتها

٣-٥ المراكز النظرية

لأن باتت الصاحة خاصة إلى دراسة ترميز العربية لتهديدًا من كافة الجوانب المتعلّق على أهميتها بين أهل الاختصاص، فإن أي مشروع في هذا المقادير لن يحالف النجاح ما لم يصدر عن أسس نظرية سليمة ومن تصور مدوّد لغة في حد ذاتها، ثم العلاقة بين اللغات والعلاقة بين اللغز والمترجم

أما في خصوص اللغة فيحصل لمرطبة مكوثها من العلاقات أو - متغير الحق - مجموعة من الأنظمة المرتبطة ببعضها البعض - والتي لاكتسبي صانعها (الاصوات) العلاقات (الح) ألة قيمة داخلية يعزل عن حالات الشك والغملة الرابطة بينها^(١٢٨) وأما فيما يخص بطبيعة العلاقات بين الألسن عامة فمن اللحد على الصعيد الفهمي الارتكاز إلى معطى الكليات اللغوية universaux du langage بالإضافة إلى مختلف نتائج الدراسات التي تسعيرت حول «المعشاشل» - Grammaire universelle - وخاصة منها العمليات المتعلقة بنظرية النمو التوليدي، والنبذة من أساسها عن طبيعة مؤدّا أن يراء

البنى السطحية شديدة التباين والاختلاف من لسان إلى لسان توجد على هيئة متشابهة مشتركة بين كافة اللسان. والادلة تشير إلى أن جميع اللغات معينة على موقاد واحد. لكن تطابق اللغات في مستوى البنية العميقة لا يثبت. طيه لزوماً وجود تشاكل *isomorphism* بينها إذ ليس من الطويل باني حال من الأحوال أن تتفق اللغات جمداً في كافة الجوانب والسمائل⁽¹²⁾. وإلا صاروا لغة واحدة لا لغات عدة.

ويمكن سواء بالاعتماد على مبدأ الكليات القوية أو مفومات النحو الشامل أن نحيز أن عبارة «الغة الأجنبية» مغلقة عانس ونسبي⁽¹³⁾ نظراً إلى أن أية لغة لا يمكن أن تكون الأجنبية كلية من أية لغة أخرى. بل إن أوجه الخلاف بين اللغة واللغة - مهما تمت النقطة بينهما بقية في نظر غير المتخصص - تظل في جميع الأحوال أقل من أوجه الاتفاق بينهما⁽¹⁴⁾. إذا أصبح معظم اللسانين في الغرب اليوم ينضمون اعتبار اللغات الأجنبية من بعضها البعض مستعدين عن مفهوم «الأجنبية» بمفهوم «التأليه» *contrastive* استعاضة تتمثل شرطها المنهجية في كسر العوازل بين الحضارات وتكوين الباحث من مزيد الوثوق على مواطن الخلاف والاختلاف بين اللسان استناداً إلى الفارقة التفاضلية بين اللسان

ومن المرجح أن هذا التصور للعلاقة بين اللغات خلق إن هو اعتد مطلقاً لفراسة ترويض لسان العرب أن يني بالعرض للمنشود. خاصة وأن اللسانيات العربية تشهد الآن بروز تيار عالم الذات بيني المتداولة بعض ترويضات النحو الشامل ومباري. التكرار التروية وهي رأي هؤلاء. ليست العربية. كما يدعي بعض اللغويين العرب. لغة متفردة تشارد بلسانها لا توجد في لغات أخرى. ومن ثمة لا يمكن وضعها بالاعتماد على الترويضات العربية التي **يوجد الوصف** لغات أوروبية. بل العربية لغة كسائر اللغات البشرية خالصة العربية يصحها لغة تنتمي إلى مجموعة اللغات الطبيعية. وتشارك معها في عدد من الخصائص والصوتية والتركيبية واللائية. وتتميزها لغة ومباري. تشبه غيرها من اللغات. ووصفها عربية لغوي مجموعة من الخصائص التي لا توجد في كل اللغات. وإنما توجد في بعض اللغات. وبكونها عربية لا يعني أنها تشارد بلسانها لا توجد في أية لغة من اللغات. بل لا شك بعد ظاهرة في اللغة العربية إلا وعد لها مثيلاً في لغة أو لغات أخرى عند أوروبية أو غير عند أوروبية⁽¹⁵⁾.

فهذا المنطلق النظري حسب رأينا مهم في تصور موضوع البحث وتصوير المفاهيم الثلاثة بمصطلحات خاصة إذا كان الموضوع حاضر الترويض - ترويض العربية - وتاريخه وتاريخ البحث فيه. فمطل العرب المسالك إلى تحقيق الغاية المنشودة هو ترويض الفارقة. مقارنة العربية بغيرها من اللسان على مستوى الظواهر القابلة في هذه الترويض سطورية التطور. والكتاب إلى غاية حصر ماصفات لغة اللسان في هذا التصور. وأوجه اتفاق مع سائر اللغات في ذلك.

وأما في خصوص العلاقة القائمة بين التطور والتكوير فيتبني الانطلاق في طرق موضوع الترويض العربي من الأجمال مشعباً التكاملي للتطوري. والسطوية اللغة التطورية على اللغة التكوينية. وذلك حتى يمكن المفاضل في مدى حاجلة العربية إلى الترويض هو الترويض الشطامي للسان للكتاب. وليس العكس. خاصة وأن الترويض في جانب هام منه إما هو مجرد تعليل جسري لظواهر معينة من الكلام مثل التفتيم والفتر والإيقاع. ذلك أن من سمات المتحولات اللغوية. وخاصة في مصرية. «شيل فكرة اللغة إلى نص». وكان اللغة تبدو في صيغها شبة مكتوبة. بل إن الطباعة تشجع على الإحساس باللغة كما أن أنها نصية جوهرياً. فالنص في شكله النموذجي الكامل هو النص الطوي. ⁽¹⁶⁾ أو بتعبير آخر. لقد كانت الطباعة بمثابة الحاضر على إزاحة اللغة من عالم الصوت - حيث متلوها بأدى ذي بداية - وهي إحداثها بشلل قاطع إلى سطح مرئي⁽¹⁷⁾ بالإضافة إلى كون «الطباعة تمدد على الإحساس بالاختلاف» أي على الإحساس بأن

مأخوذ قائم الذات في نفس ما قد استوفى العلية. ويبلغ الضرورة في الاكتفاء^(١٢٧)، ثم إن اكتسافهم في اللغة الطباعية يشعرون بالقياس المألوفة أمامهم بسفنها وحدات مرئية، حتى لا يكونوا يعتمدون نشأة هذه القواعد (على الأقل في المجال) أثناء مراعاة القواعد باعتبارها تشكيلة جبرية مستقلة^(١٢٨) - أي كما يقول روجيه لوفير Roger Lovier - إن النص الحديث كتابي أساسا بحيث لم يتسن له أن يظهر إلا بخلق إمبراريه ضمن فضاء خطي. وهذا الفضاء باني سفنها لأنه يصري لا صوتي^(١٢٩).

أما هذه الرؤية التي هي إحدى سمات عصر الطباعية ترمي حقا بوهنا باستقلالية الكتاب عن النطق. ولو صح ذلك لجازت دراسة الترفيم - بل دراسة الكتابة كلها وفي مختلف مظاهرها - بمعزل عن اللغة المنطوقة. وهذا المسك ليس من روايته حائل ولا نسمة إلى من نطقت منه بتلفظي نظرية الترفيم في العربية. ذلك أن الترفيم في مفهومه الدقيق لا يهوى أن يكون من قبيل الرمز البصري لظواهر معينة من عالم الصوت البشري. أول ما إنه عبارة عن عملية تسجيل مرئي بواسطة علامات بصورية للجلاب مألوف المنطقي من الكلام^(١٣٠)، فإني له أن يكون مستقلا بذاته، قابلا للتربس بمعزل عن الأصل اللغوي اللغة المكتوبة.

ولئن كان فريديان دي سوسير - أب علم اللغة الحديث - قد لغت الالتئام في بدايات القرن الجاري إلى أولية الكلام الشفوي عاتبا على الدارسين فروعههم إلى دراسة الكتابة من منطلق كونها الشكل الأساسي للغة فقد أصبح من طائل القول أن اللغة ظاهرة شفوية^(١٣١)، بل طلي ما من من الظلم به اليوم أنه حيثما توجد كتابات بشرية تكون لها لغتها وهي جميع الأحوال تكون تلك اللغة أساس لغة مكتوبة مسبوقة بضرورة التجنيز في عالم الصوت^(١٣٢)، فلا شك إذن أن - الأصل الشفوي للغة سببا مسجعا فيها ملازمة لها طي التولم^(١٣٣).

أما الكتابة فستطرح تعريفا - أول ما هذا التعريف - بأنها نظام بصري كتابي مألوف لنظام أولي سابق له. ويهيمن عليه ألا وهو نظام اللغة المنطوقة، أي إن التعبير الشفوي يمكن أن يوجد - بل لقد وجد في أكثر الحالات - بلا كتابة على الإطلاق. بينما لم توجد الكتابة قط بلا شفوية^(١٣٤)، لغة يجمع علماء الكتابة على أن الكتابة ليست مستقلة بذاتها - وإنما هي مجرد تسجيل خطي مرئي للكلام المنطوق سواء انطلق حقا أم في الخيال، مباشرة أم بشكل غير مباشر.

ولهذه الاعتبارات القائمة على أولية الشفوي ونسبة الكتابي لها فوائد جليلة يمكن تلخيصها في الاستنتاجات التالية:

- ١- على كل من يتكبر لدراسة الترفيم العربي أن يستلهم عمله بالبحث الدقيق المستغرب لظواهر مألوف الشفوية التي من المفترض أن علامات الترفيم تلي بتسجيلها خطيا في لغزون المسئلة الكتابية.
- ٢- لا كانت علامات الترفيم خطية فقد ارتكأ الأنشائيون أن تحقيق مطلب الفهم الجيد لها إمكانية وديرا بالتفسي أن تتناول مسألتها بالدرس في إطار مسور شامل للكتابيات من حيث هي نظام أو أصل من الدرجة الثانية، قياسا إلى اللغات باعتبارها نظام تواصل من الدرجة الأولى^(١٣٥)، خاصة وأن الفرق الأساسي بين المسجوع والمرئي إن هو إلا ذلك التحويل لسلسلة دائرية في الزمان إلى سلسلة تدور في المكان^(١٣٦)، ثم إن الالتئام الكتابي بتمتاج الترفيم في صلب -النظام الشفوي للحدث phonétique phonétique- تادم صا مستندوه من أن علامات الترفيم إنما هي في حقيقة أمرها -علامات لغوية ظهرت في فترة وسبق معين من التاريخ. ثم قلت مرتبطة بون نظام فإن التواصل لأجل لزوما للتمثل من نظام التواصل الأول، مما يفرح إشكال ثنائيا. عمل اللغة، وما يوجد بين نظامي التواصل العربي من تعامل متبادل [. . .] فلاشك أن الترفيم يتكسبا وهما بالكتابة الشفوية لعمل اللغة في كتابتها.

ومن حيث هي أداة إعلامية التواصل، لكن هذه الاستنتاجات تقوموا إلى الإحساس بأن فهم الترقيم فيها جيداً يفرض علينا إعادة النظر في ثلاثة أمور: تصويتنا للكتاب، وتصويتنا، وتصويتنا للغة اللغوية والأصوات الثلاثة بهذه⁽¹⁹⁴⁾.

وبعد عرضنا فيما سبق أهم التصورات البديلة التي ولد بها الأخصائيين، حتى أن يستثير بها من تعلقت منهم بدراسة الترقيم العربي، يلي أن نبين أن الترقيم لا يظل دوره عند تسجيل الظواهر ما هوون الشفعية، بل يتخطى ذلك إلى ثانياً وثلاثاً، عديدة (الوظيفة الأسلوبية - الوظيفة اللفظية - الوظيفة التركيبية - الوظيفة الطباعية)، وهي تختلف لا يمكن أن ندرس إلا في ضوء علاقة الكتابي بالمتلقي والمؤلفات مع علاقة الترقيم بالكتابة بناء على أن علامات الترقيم ليس لها وجود مستقل عن الكتابة، بل هي من توابعها تعلق بها وجودها في جميع الأحوال.

ونحن نعتقد أن الدراسات المنهجية المطلوبة لإبرازها في ميدان ترقيم العربي لن يكتب لها النجاح ما لم تتركز بصورة أساسية على وظائفه، لم لا والإحصاء منعقد الآن على أن الدراسات الخاصة بالترقيم يستحسن أن تقابل أهميته على الصعيد الإجمالي والشمسي، وعلى أصعدة التركيب والدلالة والأسلوب في النصوص القديمة والحديثة على حد سواء، مع توثيق طريقة المقارنة بين اللغات في هذه المجالات كلها⁽¹⁹⁵⁾. ومع الحرص على استيعاب التطور التاريخي للوظائف المروسة إذاً متفحص ما شئى من صلة هذا التصرف الأول في نوعية الأبحاث المنهجية المطلوبة لإجرائها في مستطاد وظائف الترقيم العربي وعوائده ذات العلاقة بعلوم النفس اللغوي، وعلوم آراءه المتعد.

2-5 الدراسات المنهجية لوظائف الترقيم العربي

لأن الخصائص الترقيم ظاهرة عامة تشترك فيها اللغات، ولأن أصبح يحتل موقع الصدارة من اهتمام النحاة والعلمانيون في الغرب، فبرز ذلك إلى علاقته الوثيقة بالكلام التقليدي، وإلى علاقته الوثيقة بالقرآن والكتابة، والدلالة والتركيب والأسلوب والتفكير والمنطق والترقيم (إنتاج عقل)، أو قل هو نقطة التقاء بين علم الرسم والطباعة، يتجسسان مع اللغة في أداء المعنى، ويعدن المؤلف على تفسير الطائفة التشريعية للكتابات، فضلاً عما يورده عن وضوح بصري ضروري للتصديق القارئة⁽¹⁹⁶⁾.

وهو في مستطاد صلباً يستلزم هذا الفصل لاستيعاب مختلف وظائف الترقيم العربي بصورة دراسات منهجية على التوالي الذهني المتتالي في الغرب حالياً، لكن نذكر الإشارة إلى أن الوظائف تلك على كتابها وتشعب فروعها ومستطادها شغل كلا مترابطاً، ولأن دعت الضرورة إلى الفصل بينها عاملاً فإنما ذلك بهدف الدرس حسب زوايق منطوقه عملية البحث من تفكيك وإسقاط وليس لتكونها مجرداً بطبيعتها أو لأن كل واحدة منها مستقلة قائمة بذاتها، على حدتها، ناهيك أن مجال الدراسات العربية المبرزة على الآن في الترقيم، وإن شاذلته من زوايا متعددة، فقد حرصت قدر الإمكان على ترابط مختلف جوانبها ومكوناتها، حفاظاً على وحدة الظاهرة المروسة.

2-5-1 الوظيفة ما فوق الشفعية للترقيم العربي

يبرز في نطاق الجانب النحوي *prosodie* جميع ما يهم الفصل الثالث لغة مثل الوقف والابتداء والتشديد *tonation* والإيقاع والندى وسرعة التثاق والفصل *poncture* فضلاً عن التوصل والفصل، لكن الترقيم لا يشغل جانباً هاماً في مسائل في ذاتها بل من جهة تسجيلها بصرياً في لغتين السلسلة الكتابية تعد

للمساعدة على إيقاظ القراءات الجديدة. ويعدون المعنى عن الاقتباس وتمثيل الكلام من الصلابة على شجته العاطفية وجماله ويطهرون التعبير والتلوين الكاشفة فيه.

وفي المنطقة الانتقالية لما من غير كما لا يخطر على من تعهدها^(١٢٧)، فالتعظيم مظهر في كل كلام مكشوفات معلومة أي إنه حاصل ضرورة في طيات المنطق لأن التكلم حتى في حديثه العادي، يشغل بين عدد من درجات السلم الواسع^(١٢٨) فيظل بصورة تلقائية نظاماً من التعظيم معلوماً، بل لابد من معرفة هذا النظام من اللغة التي يراد تعلّمها. وإذا فُقد الكلام صيغته الخاصة، وبعد عن النطق الطبيعي الخاص بكل لغة^(١٢٩)، لم ينطق اللغة الآتية صحيحاً إلا إذا وُهي فيه موضح الكثير^(١٣٠)، أما من حيث الوظيفة فالتعظيم يساعد على إظهار حالات التكلم من إضمار أو استخدام أو تعصب إليه، والتعريف يساعد على إبراز ما يختص التكلم الله الجزء الأهم في اللغة أو الجملة^(١٣١).

أما الإقناع فهو حسب التعريف الذي اقترحه محمد منير مطاوعة صوتية ما على مسانحات زمنية محددة النسب. هذه المطاوعة قد تكون ارتكازاً كما قد تكون مجرد صحت^(١٣٢)، فالإقناع إذن هو التفكير أو العود المردف. في السلسلة التقطعية، الاتصالات سمعية متعاقبة تحتها مختلف العناصر القاصية، أي إنه في خلاصة الأمر مطاوعة عن نسب زمنية^(١٣٣).

يبدو أن الوقت بما هو إحدى الكميات الحسابية لا يزال قيمة بين سائر مكونات الفصل الثالث اللغة إذا اكتسب في شئى الأيمن منذ القدم وظيفة تمييزية كما هي الحال في الروسية مثلاً حيث تعني عبارة *وقتاً بوقتاً* في حالة التوقف ما بين النقطي أثناء النطق، الشعر والحوارات، أما بلا سكت الهبة فإن وصل التلقين نظاماً يحسن الفهم إلى ما يسمى بالعربية «إن السبيل حيواتنا»^(١٣٤)، ومراعاة للتضيق الذي المقصود، إلى الصانع دون لغير ولا تصير، يتضح الوقت لسلطان التركيب والنمو والمنطق، فهو ليس مجرد ضرورة تقنية.

والباحث في الوظيفة ما قبل اللغوية للترقيم العربي ينبغي عليه بالذات، ذي جادة أن يتكهن لاستجلاء:

- ١- موسيقى الكلام العربي أي كيفية تصرف التكلم بالعربي في مشغنى صوته وتلوينها وتضيقها وتماشي مع مطابقة الطال للقصي الحال. فهل يكون حصول الحدث اللساني العربي، حين الإبحار القضي لعملية القول، سواء في نطاق الكلام الطبيعي أو في سياق القراءات، حراً من كل قيد تعمي، أم إنه - على العكس - ملزم بتكوين صوته ككافة وطولاً وقولاً ما يكفل تطويق قوة الأمر من لغوا التوصل والاستمطاف، وتيسير لهجة التفكير من لهجتي الاستفهام والتعجب، وتبين الحالة الشعرية للتكلم، أي ما كانت؟

- ٢- كيفية حصول الحدث اللساني في العربية. فهل بإمكان الذات الناطقة أو الطارة والعربية أن تعف حيث تبادت من السلسلة التكملة بالغير الذي قلنا، دون أن يكون ذلك مدعاة إلى تعطيل المعنى أو إيهية أو إلى قسم التركيب، أو إلى الإخلال بالسلسلة النطقية للعلاقات القائمة بين أجزاء الكلام؟
- لكن إلى الآن لم يقض الله سبحانه جل وهلا أهله الأمثلة من وتولى الإجابة عنها، خاصة وأن الظاهر ما يقول النطقية التي متاعها السلسلة المنطوقة في مدحها الإنشائي والأكوسيني لا سبيل إلى حصرها على وجه اللغة بالأصناف إلى الحس وإعمال الفكر فحسب بل يتوقف ذلك بالخاصة على المعالجة الصوتية والإلكترونية للتوصل إليها بالقضى التي التمثل في ضبط الإيقاع والتواء في المانة من الإلقاء، وضبط التير يحسن الحال، وضبط التعظيم بالهاتز^(١٣٥)، أما الوقت فقد قلناه البحث من كونه يشغل ما بين أ. و. بالآلة من زمان القول في المطالب المعاصر^(١٣٦).

ولم يزل أحد إلى الآن صمداً هذه الجوانب من لسان العرب ، فالإقناع على اعتدله القصوى في الشعر العربي ورغم كثرة مثاليته بالدرس من العرب والمستشرقين على حد سواء اختلاف - وبمازال الخلاف قائماً - فيما إذا كان شعراً أو سطريراً بن الشعر والكم أما الشعر فصار إلى اليوم - كما يقول عالم اللغات العربي سعد معلوم - «أحدى معضلات الدرس العربي المعاصرة ولهجاتها المعقدة، بل العربية ولهجاتها في التاريخ القديم»^{١٢٧} ولا يزال أم المشكلات هو التلخيص فموسيقو العرب المعاصرين انتقلوا في صلبه طرائق غداً ، ولغويهم اتفهم العجز عن وصفه بمكن هو الاختصاص في الموسيقى- فاجتعت لنا أي دراسة عربية للتقديم فصحنا هذا التحويلة التي قام بها الدكتور تمام محسنان - والتي لا تعد أن تكون بداية بحث الأخير وأن حاول المستشرقون إنوار ابن الأثير ١٢٧٨ - ١٣٧٧) القوف على أسرار تقديم لسان العرب اعتماداً على تبشيره في الموسيقى ، فقد انتشر قبل إنجاز مشروعه تاريخاً في هذا الصدد مثلاً تقدم عليه العهد لأن إلى ما في حته من غلط بين التقديم والتبسيط على حوف والمصنوع والكتاب في باب

وأما المسمى الباحثون المتخصصون في حكم التجمعين على أن العرب لم يعرفوا القيد في إيمانهم القوي⁽¹⁴⁾ ربما لأننا نطهرهم نرى على القيد⁽¹⁵⁾ فما نراهم إلا مسلمين فيما دعوا إليه، فالعالم عبد الجبار يرى قضية التجمع عربا شمس كتابه «المس في أبواب التوحيد والعمل» مستطفا عليه بقية القول، بل إن ابن سينا قد تعرض للتجمع في مباحثات كلامية من الفكر

- ١- في الفن الخامس من جملة النظم ضمن كتاب النفاذ - وهو الفن الموسوم بالنفس، طرق ابن سينا موضوع المركبة في الكلام - وهي صفة ما يتركب والظروف - من هيئة واحدة وبثنية^(١٢٧).
- ٢- في مباحث حدود التجربة نجد أن ابن سينا جاء بأحداث حال التجربة وهي الحال التي تنطبق إلى نفس التجربة حيث تنصرف إلى تغير الأجزاء وصنع كل حين منها بالنظم المخصوص - فالتغير إلى قوله أما نفس التخرج فإنه فعل المتولد أما حال التخرج في نفسه من جهة اتصال أجزاءه وتقسيمها أو بساكنها وتحتها بفعل الحدة والقلل - أما الحدة فيعملها الأجزاء - وأما القليل فيعمله الأجزاء^(١٢٨).
- ٣- ثم ينطلق ابن سينا في الفن الثامن من جملة النظم إلى الواقعية التجريبية التي يؤيدها نظم البيهقي^(١٢٩) بل إلى الدور القهقري الذي يؤيده التفسير على مسجع الهيئة التجريبية خاصة على أقسام القسط المركب - فبعبارة لا تتطابق هذه الأقاويل الطويلة إلا البديرات التي لا يخدم فيها - وإنما يرد بها الإجمال لفظ ربما احتجج أن نحلل الألفاظ الخردة - إذا كانت في حكم التفضيلا - خصوصاً حيث تكون على سبيل القسمة والجزء كقولهم (إذا الشمس اعطيت) فيقول من (الشمس) وبين (اعطيت) خرة إلى الحدة - وهو عد القسمة - ويصعب (اعطيت) خرة أخرى إلى القليل - وهي للجزء^(١٣٠).
- وأشعر أن ابن سينا إلى التقدم ثلاثة مكونات هي - الحدة والقلل والتجزئة^(١٣١) فقد جلا خصائص التجربة بطريقة تعارض مسجحةً دقيقة في مبررات القسمة حيث صرح بأن - من أحوال النظم البديرات - وهي هيئات في اللغة مدية غير حرجية يتألفها تارة وتنفصل الكلام تارة وتغلب النهاية تارة - وربما كثرت في الكلام وربما قللت - ويكثر فيها إشارات نحو الأجزاء - وربما كانت متعلقة للأجزاء - والتعريف الظاهري والأفعال الصامخ ليعتبر - والتنظيم الكلام - وربما أعطيت هذه الجواهر بالحدة والقلل وهيئات تصير بها دالة على أحوال أخرى من أحوال القائل أنه متغير أو ضيقان - أو تصير به مستقرجة للقول منه بتحديد أو تضرع على أحوال أخرى من أحوال القائل أنه متغير أو ضيقان أو التصير به مستقرجة للقول منه بتحديد أو تضرع أو غير ذلك - وربما صارت القسمة متعلقة بالمتولدات مثال أن

كبيرة قد تجعل الخبر استيعابا والاستيعاب تعبدا وبغير ذلك، وقد تورد القائلة على الأوزان والمعادلة، وهي أن هذا شريف، وهذا جزاء، وهذا محمول، وهذا موصوع⁽¹⁹¹⁾.

هذا مختلف من مؤلفات ابن سينا - وما يدريك أهل إسهات كتب التراث - ما وصل منها وما ضاع - أن تكون حافلة بشواهد أخرى عراقية على تروية العرب في العصور الراقية للإسلام وبالطاهر ما فوق الطبيعة، أما تروية تمام محصل قدر شطحت ست صفحات طوط من كتابه «مناهج البحث في اللغة»⁽¹⁹²⁾، حيث لمص المؤلف النتائج التي توصل إليها بقوله: «لا بد للبحرنة المعقولة من أن تكون متعبة غريبة في التقرير والطلب والاستيعاب غير المدور، بل والجمود، وفي المجموعة الكلاسيكية التي لم يتم بها المعنى، فالتعبئة النهائية صاعدة أو ثابتة، الطي مما فيها، هذه قاعدة عامة طوطها من يدي دراسة التنازع اللغوية المختلفة، أما تروية الضميمة فكتريهيم المكتوبة تحمل العلامة فيه من الكتابة محل التوسيل استرجاع النفس من الكلام، وكذا حاد مشكلة وجد وجود علامة ترويةها»⁽¹⁹³⁾.

لكن في جواب الانقصة الالة والطبيعة الدقيقة سيظل التوفيق على حفاها الصامت ما فوق القطعي من لبنان العرب أمرا في حكم المستحيل، إذا اعتقد في ضوء ما قلناه سابقا أن التروية العربي يحتاج إلى أن يمد له بمأهلي.

١- ترويات زبانية متراكمة على التراث قصد حصر المصنوع التي تناول فيها القدماء، بالقرن مختلف الطواهر ما فوق الطبيعة ثم تملأها وفي المنهج الحديثة، ويحدث حالات التواضع التي تعطلت فيها عملية التناغم بسبب عدم مراعاة التوفيق أو التضمين وما إليها على نحو بين مدى خلصة العروبة إلى التروية، ويمكن أن نسوق هنا ما ذكره علي طاهر ما روي عن أبي بكر الصديق من قوله في المناقشة لأعرابي من لغة «تيميمية» قال: يا أبا عبد الله، فقال له أبو بكر: يا علي، هكذا يترك على الأعرابيات العامة⁽¹⁹⁴⁾، فالمستدل أن الأعرابي يستعصمه لا القابلة له وليس مع القابلة التي يترك، خاصة وأن لا الثانية إذا كانت إجابة مناقشة لعرف الجواب، فتعود التي يترك القبول والتوافقة عادة ماختلف التمدل بطفة، أما ما جاء بعد لا من قوله: «واقف الله فإنه محض دعاء المعير التي يترك أبا الأعرابي أصل التوفيق بعد أدلة القضي لا ويصل هذه الأدلة بما بعدها في التنازع لصالح كلامه والعدة تتضمن الدعاء بالخير على المسائل، وليس فيها إجابة على السؤال المطروح، وهو ما لم يتصدده الأعرابي إذا استطاع أن يوافق، وبطبيعة فهمية في أصل العرب، ولو حاولت إجابة الأعرابي من السلسلة المتطرفة إلى المكتوبة لوجد طوطا أن تصبح علامة تروية إبطية أو فاصلة أو فاصلة ملقطة، بعد لا القافية دعاء للاكتفاء، وصيغة التضمين الأصلي للأعرابي من التمدل.

أما تصويب أبي بكر لصاحب المقالة فستستخلص منه أن العرب كانوا يتعمسون إلى فتوى الأولى، يستخدم التوفيق مع التضمين المرافق له وبهذا نفس، وبمسلا بين أقسام الكلام، حينما يستنضم الثانية ولو الصلف بالقرن نفسه، وهذه الظاهرة الأخيرة كثيرة الأنواع في اللغة الأعرابية القديمة مستطاف لهجاتها، ثم إن العرب، بالإضافة إلى فصلهم بينك الطريقتين بين أجزاء كلامهم، كانوا يتجملون في قراءتهم المنع على الكلام الذي يصل بعضه ببعض، ويطلق اسمه بقرعة.

٢- دراسات ألفية تعمري على المثال الطيفي *intertext* ما مر من خواص زبانية البحر - جبر العربية (ومن لم يهر جزء الاستيعاب به من الطريقة المديرة لنطق لغة الشعار) ومن القنوط بتحصن اليوم أن كتابه طيلة العصور إنما يحدث «مجموعة مستمرة أثناء الكلام» وبهذا ما يوافق هذا التنازع عند نسخة ثابتة أكثر من جزء من الثانية، وهو منطق التوفيق في حال صعود أو هبوط، ويوجد تردد طيلة العصور هذا في كلام كل الجامعات، كما أنه ليس شعبة متواترة، بل - شبح تنازع للغة القديمة - مشكلة هذا التسليم في الجامعات، وتتبع بقية الجامعات والعربية كبيرة⁽¹⁹⁵⁾.

والذين يروج الاختصاصيون على تسمية تلوين طبقة الصوت تسمية غير ملائمة ألا وهي لمن الكلام *speech melody* فإن لمن الكلام موجود في اللغات جميعها ، لكن هناك فروقا كبيرا جدا في النماذج التي تكونه، وفي طبيعة الوظيفة المعنوية التي يؤديها وهو ليس مجرد جزء من الكلام بل جزءا متصلا جدا ، ويختلف اللغات في هذه النقطه (33) فالطرب إذن في الدراسة التجريبية لابد للفرجه التي تحيط بالنماذج المعنوية لمن الكلام العربي على وجه التحدة تم استيعابها ، وفلاته

ومن المعروف انهم أن «الوظائف المعنوية لمن الكلام متقاربة جدا، لكنها ذات نوعين مختلفين أساسا في أحد هذين النوعين تكون وظيفة لمن الكلام جزءا من بنية الجمل ، وفي النوع الآخر تكون وظيفته جزءا من بنية الكلمات ، ويسمى النماذج في الحالة الأولى التنظيم *intonation* ، وفي الحالة الثانية *tone* ، ووظيفة لمن الكلام في كل لغة هي في الغالب من النوع الأول أو الثاني حتى إن لغات العالم يمكن تقسيمها إلى قسمين : اللغات التنظيمية *intonation languages* ، واللغات النغمية *tone languages* (34) بل من المعترض نظريا أن توجد لغات يتكون فيها لمن الكلام من النغمة والتنظيم في آن واحد ، ويصعب مشطرها (35)

وهناك داخل هذا التقسيم الفرعي إلى لغات نغمية وأخرى تنظيمية فروق إضافية في كل من وظيفة النماذج لمن الكلام ، وإنشائها ، فحيثما يمكن أن تقوم النماذج في معنى القامات النغمية على سبيل المثال غير التمييز بين كلمات غير مترادفة تماما (بأن كانت مختلفة تماما جدا فذلك يمكن أن تكون لها وظيفة لحيوية في لغات أخرى ، مبررة بذلك من وجهة النظر والنسبي في الاتصال مثلا ، وفي عدد من اللغات النغمية تتخذ هاتان الوظيفتان (وظيفتان) نموذج لمن الكلام نوع القامات من حيث كونها إنشائية أو استيعابية أمية أو غيرا ، يستشاكل مع سبيلها (36)

فإذا اعتمادنا هذا التقسيم أمكن لنا الانطلاق في الدراسة التجريبية من اعتبار العربية لغة تنظيمية تقوم الطوائف ما فوق النغمية بها بمخالفات سطحية على نطاق الجمل ، لكن هذا المنطلق يقتضي أن نحلل نماذج لمن الكلام العربي عن طريق تقسيمها إلى أصغر عناصر ممكنة من «الوحدات اللغوية» *linguistic units* التي قد تكون - حسب ما سنكتشف عنه وسنحلل الفيناس الآتي - إما مستويات في طبقة الصوت أو في حركاتها ، وإما تبعا من ذلك كله ثم نحسب فيما في رصد اعتماد نموذج لمن الكلام العربي اعتماد الجملة ذاتها ومع تقسيمه على قوامه هي عضون تلك الوظائف المعنوية ودلالية ومساواة ، ويبدو أن تتوابع مثل هذه الدراسة التجريبية بالشئد جدا إذا كان التفرع يحمل داخل الشكل الدلالي الجملة العربية مثل التقسيم - وما يرافقه من وظائف أخرى - من شكلها التصوي

2-3-4 الوظيفة الدلالية للتفرع العربي

يؤكد غير واحد من اللسانيين وجود علاقة تلازم مباشرة ما بين التفرع والمعنى (37) ، ويرى الاختصاصية نينا كاتش Nina Catasch أن علامات التفرع بإمكانها أن تقوم مقام الجملة كما في المثال التالي المختطف من رواية «أوليس» *Ulysses* للكاتب الإيرلندي جيمس جويس James Joyce ، مقلدة (مفعلة) 1- أ ،

ففي هذه الحالة لم يقل المؤلف على لسان شخصيته الشخصية «هبلانة شينة بل اكتفى بإخراج ثلاث نقاط ثم نقطة تصعب أمام اسم تلك الشخصية ، وعلى مسند الدلالة لذي علامات التفرع المذكورة المنعرج المعبر عنه عاصبا باليمينين القائلين «عاصبا يعني ذلك» إنه الأمر في مستوى العصب (38) ثم انظر

إلى هذه الصادرة بين شخصين (بول فاج (Boggs) - بول - مسجلة في شركة التسجيل الأجنبية جاك - 11111) ، علامات الاستفهام لرجلان من العيرة الشديدة التي شعر بها جاك وبطاطا القمصان يوضح عن انبعاثه والسترة لا تسمح من ملاحظة¹⁴⁴ ، والمعروف أن الإنسان قد يعبر أحياناً عما يشاهده من أوضاع وما يحصل في نفسه من مشاعر ، وما يشاهده من أفكار ، وما يشاهده من مواقف ومواقف تعبر غير القوية مثل سمات الوجه والأقدام والنظر وما إلى غير ذلك أياً التوازيين. وكما المبررات كل ذلك لا بالكلام وإنما بواسطة علامات الترميز. هذه العلامات التي تعبر من وجهة النظر اللسانية الخاصة كتجربة describe أي صامتة لكنها ملاحظة من جهة الدلالة لأنها تدور في المنطقة الفكرية عما يوافق التطبيق مما يمثل في نطاق «العلامات الدولية للتعبير التسماني والنشاط signs of phylogenes» و«الإنسان»¹⁴⁵ وسائر العلامات غير الصوتية أو - على حد تعبير الأنجليز - الظواهر البدنية والصورة والأوضاع¹⁴⁶ وسائر العلامات غير الصوتية أو - على حد تعبير الأنجليز - الظواهر شبه اللغوية المدرجة في سبيل المصاحبة in communication paralinguistic phenomena من قبل إشارات الرأس nodding (التحنيط أو الرافعة أو التأكيد أو إبعاد الكلام المصاحبة والاستقامة منه) يرمز الصاحبين أو الضمير Posing of lips or eyebrows والتعجب¹⁴⁷ . إلخ . بما يؤكد مهمة تسجيله ككتابة إلى الترميز

وهكذا نلاحظ أن علامات الترميز بدائية وبطيئة ولا توضح عبارة عن «الفاظ بلا الفاظ» [.] فهل يأتي على الناس يوم يتم حلالة النواصير والبطوط والبطاطا فيصير «هل يصحح الترميز لغة المستقبل»¹⁴⁸

وبما أن ذلك هو أن علامات الترميز العربية أو اللغة في العصر العربي الحديث تدور في نطاق التروية والتسمية العربية دوناً وأتتاً عاماً يستلزم الدرس أنه توثق أن «الفاظ» توفيق الحكيم ونجيب محفوظ وغيرهما من العلام ككتابة العاصرين طائفة بالاعراب وما يحصل في نفس شخصهم النفسية من مشاعر إعراباً يتم من حين إلى آخر عن طريق علامات الترميز ومفعلاً . تماماً مثلما هو الشأن لدى اعلام الآداب العربية

ثم إن الترميز يهبط في العربية يدور ولا يكل هاد على صعود العملية الاستفهامية كلما خلعت اداة الاستفهام كما في البيت التالي الأخرى وليس من المنطقة على سبيل المثال

اصحاح شري مرثا أريك وميضه كلعج التبين في حبي مثقل

يقول الشاعر شري مرثا: جملة استفهامية خلعت منها الأداة هل أو اليسرة كما يرى ابن السكاس أحد شراح اللغات: «وإذا كانت هذه التواصير بين الجاهلين هي القداة التسعية فإن الموعول في إيهان عمل الاستفهام ما هنا يكون على التعجب» أما في الكناية فلا معنى عن وضع علامة الاستفهام بعد ألق «مرثا» مساهمة للفتنة على غير نوع الجملة ومفصلة قائلاً . والاستفهام العاري على لسان العرب في كلامهم العاري قديماً ومعيناً وتضمن حالات عديدة هي مثل من أدوات الاستفهام على غير البيت الذي سطرناه أعلاه من ذلك مثلاً ما أوردته أبو الفرج الأصبهاني في «الألف» من أن ولد يحيى بن علي الفهم نيه الجاهل إلى خطا كان قد ارتكبه في كتابه «البيان والتبيين» ظاهراً إليه أن يصلحه فإبعاده الجاهل بفعله «الآن وقد سار الكتاب في الألف» فطعت الجاهل هو «كيف أصلحه الآن» أو «بني أصلحه الآن وقد سار في الألف» (والتي حرف استفهام يرمز بمعنى من أين ومنهني كقول) بل إن العرب يستفهمون الجاهل بالجملة المبررة، مما يقتضي إذا سجلنا كلامهم والكتابة أن نرفعه على نحو ضابط التواصير الجملة الواردة فيه

4-3-1 الوظيفية النصية للترقيم العربي

والخلافاً لقيم في خصوصية تصنيفها على نحو ما سنسبته لاحقاً لكن على أية حال ليس من شأن الاختلاف في الاستطلاعات والتصنيفات والتعود أن ينعكس بالضرورة خلافاً في نوع الوظيفة المذكورة ولا في مدى ارتباطها بها. مصادر الصلة من حيث هي وحدة معنوية وبكأن تركيبي مستقل وبكيفية ارتباط مكوناتها، أو بانفصال القطع في جملة الكتابة عما يحاذيه من المفردات فيها وبشعاعاً في الخط للكتابة انحصاراً يتم عليها بواسطة اليافس.

فراستقاً، بعض القراء التي لا يولي اليافس في كتاباتها دوراً دالاً مثل اليابانية واليابانية بعد الاطلاع ببعضها فاصرة من إضافة المعنى سواء أرمضت من اليافس إلى اليمين كما هو الشأن في الكتابات الآشورية أو من اليمين إلى اليافس على الحروف العربية والفارسية، أو من أعلى إلى أسفل كما في الصينية، أو من أسفل إلى أعلى كما في الكمكاجية، وبشكلها يقول الآشوريون لأوجود للمعنى عالم توجد بواسطته *Unusquisque ad mensuram* في العريضة الفرنسية - على سبيل المثال - إذا وصلنا بين الأعراف التالية *descentes* فإحدى ماورداه بالعربية - (أعراف) - متعدي، مراد، مارب، أما لو انقلبت اليافس كما يلي *des cettis* فإن المعنى يتقلب إلى صديق، أصدقاء، جيد، أكرام، أصدقاء، أرحام، محبوب.

ولذلك أن اليافس في الكتابة العربية فصيلاً وظيفياً نصية لابد منها ليعطي ليس ويصون المعنى أو التقصد الأصلي للكلمة من التشديد أو التقليل، فمثلما هي تشديد للفريضة، وبشكلها إبراز القوة النصية التمييزية لليافس من خلال حاليه التفاضلي، وبشكل التفاضل الإضافي الواردة إليها في بعض النصوص، فمثلما في بعض بيت معروف هو

وقل رفيقي رحل، وإن هما تعاطى القنى فوفاهما، أخوان

لكن القيد ليدل معناه بطول يافس ذلك في مصطوفة «القنى» لأن هشام حيث كتب بالكتابة التالية:

وقل رفيقي رحل، وإن هما تعاطى القنى فوفاهما أخوان

وفي «الغني» إهداء هشام لعرض ابن هشام القنى «أجل» بمعنى نعم بين العرض من استغفاره في العربية ثم أضاف «وفيها القنى التميز» - لتفصيص الإتمام ملا على الفارقة في شرحه للمصنف تلك الجملة كما يلي: «وليداً أنا القنى التميز».

ومن أمثلة التصحيح التاجم من إخطال فراء اليافس اللازم من كمالهم يورد بيت شعر لأمير القيس في مصطوفة كتاب «الشعر والشعراء» ليس فيها شكاً:

على ظهر عادي تحنوت القفا إذا ساقه العود الديكفي جرجرا

ولكن أثبت كل من المحققين المستشرقين في قوله «والشيخ أحمد شاكر نسي البيت بمصطلح كما يورد جرجرا في المصطوفة فإن المصواب - كما يقول السيد أحمد صفر - هو «على ظهر عادي لمارك» به الخطأ، لا سيما وأن (تحوار به الخطأ) تعبير كثير الشهور في الشعر الجاهلي ومن هذا النوع من التصحيح ما مثله الشما في تحويل حرف مكتوب بهذا بهم إضافة إلى الخطأ من فراء اليافس القائل بين التكمين: «لأنه ما ذكره أبو أحمد العسكري» قال: «يروي أحمد بن موسى من إسحاق الأنصاري» فاصي أصحون، وقد سمعت منه الحديث، ولم أفسر هذا المجلس» وسمعت بعض شيوخ أصحون يحكمونه، أنه قال

(حدثني فلان عن فلان المطوية) يريد: عن عند أن المطوية. ومن أمثله كذلك رواية أحمد فارس السبكي (وهو هو) في «البرقيات» لبنت شعر مشهور على الشعر الثاني

ولا يقبل على ضمير أدبه إلا الأذن: غير الحي والوعد

وهو خطأ إذ القيد متواتر الذكر في كتب البلاغة على الوجه التالي

ولا يقبل على ضمير ثراؤه إلا الأذن: غير الحي والوعد

ثم إن من المصوب التصحيح التي تحدثنا عنها ترك بعض وسط كلمة كان يجب أن تكتب «موصولة المصوب مثل ما تده إلى العيون» في «القاموس المحيط» فلان «والجزء أصل الجمل» أو هو تصحيح الفراء، وأصل «البرقيات» (كعلاط) الجبل. ومنه ما ضرب إلى بعض الكتب المخطئة فلان عن أمالي ابن السجزي في قوله: «روي عن أبي أحمد عهد السلام من حسن المصري أنه قال: كتب إلي شمسنا أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحيى الأدي، ولقد تصفيتها أريد» فمضت فبك - أن شمس القاسم أبا سعيد - أدرك الله عزه - عما أذا ذكره، لكن على الرغم من أن الجملة «صحت فبك» من أمالي الفراء التجارية على المسلة العرب فقد ضبطها اللطال. «له مثلاً فبك» بل قد ينتج التصحيح الحيوان عن خطأ في الإعدام (أي الخطأ) بالحوازة مع خطأ في مواضع اليأس بين القلم الكثيرة مثل الخطأ الذي وقع في تحليل الجملة «وأشدد شعر ابن سكرة» حيث ضبطها المخطئ هكذا «وأشدد شعراً بن سكرة» (١٨٩).

فلنأينس إن وظيفة فصلية في كتابة لسان العرب، ولم عن أصل اللسانيات من يسمون هذه الوظيفة الفصلية *descriptive* منطلقاً من أن الترتيب يقتضيه ويرى بعض اللغويين تصحيفات الألفاظ لتكفيها له من ذلك ويصور النص المكتوب على صور متطابق مع القصد الأصلي للكتابة. فضلاً عن شيكته من إكلام القراء الجمهور (١٩٠) وأما ما كان من أمر فإن العربي في حاجة إلى الترتيب على هذا الصعيد بالذات، وجميع على ذلك دليل أن ما نقلته إلى العربية من اللغات الأجنبية يتواءم معها في لغتها عن تهيؤ تصحيفات الألفاظ بواسطة علامات الترتيب. كما في المصنفين التاليين الممثلين عن الفرنسية:

« هذا المجلد الذي شاهده أبي في العالم الثاني، هنم

« هذا المجلد الذي شاهده أبي، في العالم الثاني هنم

طريف الزمان بموجب مواقع التفاصيل يتخلل في الجملة الأولى يتراوح تشييد المجلد وفي الكتابة يتراوح نهديهم يضاف إلى ذلك أن العربية حاصيات تقتضي التشهير في المكتوب على تصحيفات الألفاظ دعماً ليس وتصحيحاً للمقروءة. فالعرب في القديم مثلاً كانوا أحياناً يكتبون أو يسمعون القراء منهم جملة كاملة مثل «أناية غراء» و«نزلت كثره» و«نزلت غراء» وغير ذلك مما ينبغي وضعه بين قفاين في حالة الكتابة أياً ليس ونحوه المقصد

لكن الإنجليز - خلافاً للفرنسيين - غالباً ما لا يهتمون بطريقة الترتيب هذه ويكونوا فصلية أو تصديقية وإذا هي عندهم توصيفية *descriptive* الترتيب إلى دفع الانشاس *descriptive* عن المكتوب بما عن شانه ليس الظروف على المعنى القراء ليليه إلى القارئ. ويرد ذلك إلى كون الإنجليزية المروج من الفرنسية إلى الأمانة عن تصحيفات الألفاظ، خاصة وأن التركيب الإنجليزي في جواب الترتيب وسميح بتأويلات عدة المقروء، وقد طأنا القيس لتعريف الترتيب في الإنجليزية إلى تعبير المعنى جزئياً أو جزئياً (١٩١) فلذلك مرة أخرى فاقبل موضوع خطأ في نص لشرح مضاع بالإنجليزية إلى

تكرره حكومة الولايات المتحدة خسارة بمقدار مالا يقل عن مليونين من الدولارات. وكان ينبغي قيام الكونغرس بإزالة تلك الفاصل حتى لا تتجدد الخسارة سنوياً^(٢٢٢).

ومن عجائب سوء التفاهم الدارج من تحويل علامات الترقيم في غير موضعها أن عضواً من أعضاء مجلس الشيوخ الأمريكي قسم ذات مرة جانب أحد زملائه منهما إياه بالكاتب ثم تعجب عليه أن يعتبر له هذا فعل واحد تصويحه التالي: «صحيح إنني قلت إنه كذاب. وما أنا بغير هذا قلته كاذباً الخفاء. حمل الزميل بيد أن الجريدة التي تولد من هذا نشر الاعتذار بنصه العربي ثم تابه إلى انتقال فاصل وتواصل سقوط كل منهما إلى موضع الآخر. الأمر الذي أخرج كلام الكاتب عن غرض الاعتذار ومقصده إلى التضاد في قسم الجانب. قلنا إنه كذاب. ولولاي صحيح. إلا أنني اعتذر عن ذلك»^(٢٢٣).

وفي حالات نادرة يحصل مثل هذا الالتباس في غير الإنجليزية من الكلمات. وكمن من ألسنا نرفع إلى النقاد يقتصر مرة النزاع فيها على كينيات الترقيم. مثال ذلك دعوى معينة نشرت أمام القضاء الفرنسي بشأن مبلغ أويجون. ألفه مولار بنوفاً إثباتاً للمدعي. أو نفي استحقاقه لها على كيفية تحويل فاصل ورد في الفصل التاسع من القانون الفرنسي الصادر في ٢١ فبراير ١٩٥٦ حول شركات الإقراض. ولم يثبت مشكلة الاستئناف بمدينة ميجون **تحتل** الفرنسية في هذا الخلاف القانوني إلا استناداً إلى وهي نادر أيضاً حيرة غريبة في الترقيم^(٢٢٤).

فالخطأ في الترقيم لا ينشأ أن يحدث في كيفية الجمع القليل خطأ يدير القضي بما لا يتصلقي مع ضرورة التوليف في أكثر الكتابات. أما فيها العربية الأمر الذي يقتضي إجراء دراسة منهجية خاصة بالوظيفة الفاصلة للترقيم في مصادر كتابية لغة المصادرنا طوق النص من الترقيم فهو مطلق أن يحدث الالتباس وتهم العاقبة على التاريخ والكاتب. هي أن لا يند. يحصل ذلك على الكتابة العربية صفة على الكتابات الأجنبية. وبصفة دالة على خطورة إهمال الترقيم هذه العيبة mystery rhyme مرادة ثم غير مرادة. في حينها الإنجليزية وفقاً لإرادنا إلى العربية

Every lady in the land Has twenty nails on each hand Five and twenty on hands and feet This is true without deceit	كل سيدة على الأرض لها عشرون ظفراً في كل يد خمسة وعشرون بين اليدين والرجلين وهذا صحيح بلا خداع
Every lady in the land Has twenty nails, on each hand Five, and twenty on hands and feet This is true without deceit	كل سيدة على الأرض لها عشرون ظفراً، ظفراً، في كل يد خمسة وعشرون بين اليدين والرجلين هذا صحيح بلا خداع

الترجمة على القاريه المعاصر غير المتخصص في العربية ما لم يجعل الجمل الافتراضية من فوسين أو سطين أو سواهما من علامات الترقيم فائدا ولو قلنا سلة بالخاصة التركيبية من النص، حتى إن البعض يحسمون عليها بصارة «الوظيفة التركيبية» أو «البنوية» للترقيم، خاصة وأن علامات الترقيم تؤدي مهمتها التنظيمية في ثلاثة مستويات هي: الفظة والجمله والنص

العناصر والفواصل المنفردة والمقطران والفظة ونظرة التعجب ونظرة الحذف ونظرة الاستفهام تقوم كل منها - في نطاق حالات استخدامها - بالفصل بين الوحدات الموجودة داخل القطعة التركيبية بينما تملأ علامات الأراء (الفظة والمضمار والفوسان والمقطران) نظاما فرعيا فاصلا قلنا بنفسه يؤدي دوره لا داخل السلسلة التركيبية بل ما بين القضاطين، أو ما بين وحدات النص - أي ما بين القطع التركيبية - إضافة إلى التمكن من إبراز الشواهد في النص والإيضاح عن طوره، تغير على مستوى الخطيب المعبر من السرد إلى الحوار - إن انتقال الكلمة من محط إلى آخر أو إخراج تعليق للكتاب إما على هامش الحوار وإما على هامش السرد^(٢٢)

ومن أوجه الطرح في الاصطلاح على هذه الوظيفة أن كلود نوريه Claude Norrie يسميها «الوظيفة التمهيدية» ما، على ما استنبه من أن أهم عمل لعلامات الترقيم إنما يتمثل في إجراء تصديقات مختلفة في صميم النصي ضمن مستويات أربعة على النحو التالي:

١- تعتمد الصور النمطية للكلمات، وتؤخر بهذه اللغة التبادلات، وخطوط الفواصل والفواصل العربية *apostrophes*

ب - تعتمد الجمل ومكونات الجمل تعديداً يتم بواسطة حروف الفتح ونقاط الانتهاء والاستفهام والتعجب والفواصل والفواصل النقط والمضمار والفوسان والمقطران والمطاد وما إليها

ج - تعتمد فقرات النص وحصول الكتاب أو أجزائه ومحتواته ومراجعته عن طريق العودة إلى السطر والتعليقات *renforcements* والمعايير الفرنسية والفرعية والأبواب *caractères* والفهارس والإحالات والفهارس والاختلافات وسائر ما له علاقة بالبنية البصرية للنص.

د - تعتمد بواسطة إشارات خارجية عن مجال اللغة *extralinguistiques* من قبل حروف الفتح التي تصدر أسماء الأعلام والأسماء ونظرة الحذف العادة على التردد وما لها لها^(٢٣)

وفي رأينا أن مختلف هذه البوابات من الترقيم عامة تتوفر في الترقيم العربي، ونسأل أن تتناول بالدرس في إطار دراسة تمهيدية مقارنة بعد بداية التوطئة لاستيفات نظام ترقيمي عربي يقوم على أسس سليمة ويومي أساساً إلى إدخال مزيد من الفظة والخط على كتابة لغة العصر.

١-١-٢ الوظيفة الاستوبية للترقيم العربي

إن الباحث في الترقيم أياً ما تكن قدرته وجدارته لا يدور له أن يتخوض فيما ليس له به عراية غيرمضطر في إرسال الأسماء أو من الفوائد وتأسيس المنطريات من غير علم ولا كتاب مستقير، بل ينفي - وفقاً للمناهج العلمية الراسخة - أن تكون الآثار الأدبية هي وحدها منبع التعبير، ومفاتيح التقيد في مجال الترقيم، فالكاتب الأعلام في كل لغة ومضماره باستعماله لترقيم في مواقف التعبير المختلفة الواردة في مؤلفاتهم ولعمريين الطاقة التعبيرية لكل علامة ترقيم من حيث ملجى بصري - خطي وملجى بصري داخل في سجع العلاقات التركيبية بين مكونات الجملة (إزالاته لأصحت الجملة مبدئي فائدة

المستقبل في الفكر من جهة، والواقع من جهة أخرى (ص 14).

ثم يأتي في الختام الثاني دور المحلة مثقالاً أساساً في تعهد عبور الألب وروافعه من منقور ومنتقور والاستقرار، والتحليل والاستنتاج السند لكثافتات كيفية انتظام التزقيم وأوجه الاستعداد، ثم انتظام تلك الكيفية أساساً فوجها الباهرة كوكبة من الصوائط العجورية التي لا يكتسب لها الترسوخ إلا حين انصهارها الكيفية الغربية من الصالح الإنساني ما يجعل كل خير لها مثابة الانكسار لمؤسسة قلعة ذاتها، مع العلم بأن السلطة العجورية في مجال التزقيم موكولة إلى أوساط التعليم⁽¹⁹⁴⁴⁾، ودراسات الطباعة والختم⁽¹⁹⁴⁵⁾

وكما كان شعارهم الأدب رواية في تأسيس الترفيع بها سلكه من أوجه الوظيفة الإعلامية في مؤلفاتهم. يطمحون أيضا بتطويره مستعينا بما يقضي بالتمسك إلى إحياء النظر من فترة تاريخية إلى أخرى فيما استخلصه الإسلامهم من ضوابط وقواعد فقهية مستجدات عالم الأدب المعاصرة أو على الأقل تطويرها مساهمة للنظر بما هو صراع مع مفهومة الإنسان مع متغيراته القابلة في فصل تحولها إلى تعديلات على راسي العالم والتمسك.

فالتفكير على صحته الفهم إذن أن تعدد التفهم العربي يجب أن يطلع أساساً من غير الآداب العربية منظوماً ومطوّراً بعد أن يطلع تنويرها بواسطة الصائرين، وأن يكون الرصد الاتي المعقول بها في البلدان الغربية صائباً، وذلك في محاولة للتفكير بطوريات التفهم الغربي في المجال العربي والموازاة مع ضبط خصائص التفهم العربي المعاصر في المرحلي التاريخية والقانونية والاجتماعية ذوات القسار العربي

أما ينبغي التنبيه إلى أن التفهم من حيث هو يمكن أن يأخذ في اتجاهين اثنين الأولي، وأخر عربي تابع لمعاصر أسلوب التفكير، وبمجيء دراسة والتعامل مع جوانب التفهم التنظيمية (التفوق - التفرع - التفهم - الأقسام - القوى - الدخل - الخصائص - الفصل والوصل - والتكيفية - الفصل - التمدد - الأجزاء - الاحترار) والدلائلية (مستلزمات التفهم ومدى تمثيلها للإعلام الهجائي أو

مؤسسياً أياد)

© 2004 Blackwell Publishing Ltd, *Journal of Internal Medicine* 255: 105–112

إن استعجلا ، وظائف التفرغ مع اعمليه في ذاته لايفني عن النظر في جوانب اخرى من التفرغ
سيتعرض منها ماكانت - قصد الاستشارة بالدراسات العربية ذات الصلة بالفرع - على ما يترجم في
العلم - علم قراءة الخط - Graphology و علم النفس المعرفي

المجلس الأعلى للدراسات والبحوث

يهدف هذا العلم إلى اكتشاف مقومات شخصية الفرد وخصائصه المزاجية من جهة، وبيرو الشراء في أرواق الخط أن علامات الترميم تدعم بالرسائل مقلقة تسكنهم من التفاد إلى حياتها ذات الخطأ، ومقارنهم لهم حالة صاحب الخط النفسية ويعدو إهماله ووسائل تصوره^(١٠٠)، ذلك أن الأمزجة والطابع لمن استند القائل القائل من الأعراف ومن علامات الترميم في أن، فإنها إننا تتجلى مقدار أهم من الترميم

١٠- لقد تمت أن تقوم الكلية مع الحج والعمرة لعدد (٧٠) والقرآن الكريم في نظام الأول النشاط الثقافي.

المرء^(٢٠٦) لتبليغا مخلصها من الحالة النفسية للكتاب أثناء عملية الكتابة نفسها.

ب - التزويق المصحح من الكتابة في الإعراب عن الجوانب الوجدانية والعاطفية من شخصية الكاتب والمخس لأشواره الشعرية المعقدة، بل تكمن الغاية الرئيسة لعلامات التزويق على صعيد علم قراءة النظم في كبرها أثناء القبول في مؤلفها من النص ثقات جادة عن أنشطة الكاتب أكثر مما يحصل لشدة مكونات الكتابة^(٢٠٧). أما الانشور فإنه يخدم غلة الكاتب ليظهر على سطح تزييمه لذا أصبحت علامات التزيم لعل بالنسبة إلى قارئ النظم مثل مشاهدة نفاذ إذ هي على ضلفتها حجباً يغني تحليها في غاية القراء من حيث المعلومات التي يوفرها عن الانشور، فلا حرم باتت التزيمات الخفية في التزيم منظمة لتظهر في مضمون علم قراءة النظم^(٢٠٨). لأنها وإن كانت حجباً رافع يده ويخفيها لرسم علامات التزيم ولكن أكثر حرية منه أثناء رسم الحروف. فونشور الانشور فرصة الحرية تلك ويحلي على حليته في التزيم^(٢٠٩).

وقد استثمرت المعلومات الخاصة بعلم قراءة النظم في دراسة تزييم الكتاب الإعلام والمؤلف الغربي على نحو فعال من شأنه المساعدة على فهم الأدب من خلال الحالات النفسية للأبناء، بل يقوم الغربيين اليوم بتوظيف تلك المعلومات في تعليم الكتابة للأطفال مما يشهد مع طريقتهم النفسية ونموهم الذهني^(٢١٠) والإصغاء إلى شعاع الأنشال المصنوع والمحملة والتزيم من كتاب من كانت كتاباتهم مشوبة بالخط الشديد أو بالفرس القوي^(٢١١).

وما الجونا نحن العرب أقدم إلى علم قراءتنا الكتابية كالكلمة من تحليل تزييم أعلام الفكر العربي للعناصر تحليلاً يتيح لنا فهم أشمل وأصح لثقافتهم، فضلاً عن حاجة غير قليل من أطفال الأمة العربية إلى العز في مجال نظم الكتابة على أساس علمي.

٢-٥-٥ مجال علم النفس الشعري

إن ناول التزيم من رؤية علم النفس الشعري الجديد سواء في حد ذاته^(٢١٢) أو من حيث نشاطه القاطنة في الكشف عن أيق خطاب التزيم وألفاته الأبعد غوراً، ذلك أن التزيم ينظر إليه من رؤية علم النفس ظاهرة مبركة حادثة لدى الناشئة مدة عدالة منها علم خاصصة للتطور كما وموجها وفق مرحلة حليته بالفرس وأرسي دراسات علماء النفس الشعري في مضمون التزيم إلى

- التوليف على كيفية اكتساب الطفل للتزيم (المستقل - العوامل النفسية - الخصائص الخاصة - التطورات).

- استعلاء آثار التطور الطباعي على قراء الأطفال للنصوص قراءاً جهرية وسليقة، وعلى مدى فهم لها.

- تشخيص دور نوعية تزييم النص (تزيم فني أو عادي، سليم أو مقهق، كليل أو غامض، توازي أو شخصي...) في كيفية قراءة الناشئة له (عدة القراءات، مرحلة إتقانها، مدى فهم محتوى الظهور...) (وجود تحليل القابات المناشئة بأحد الاختصاصيين إلى

- تحليل التزيم الوارد في كتابات التلاميذ والطلبة مع تنمي موقف تأويلي منها.

- تكليف المتعلمين بإعادة ترتيب شخصيات معروفة فصدت عن ترتيبها ثم مقارنة ترتيبهم بالاصل.
- إقرار الطلبة على فترتين متباينتين فترات أو فصولاً مرتباً ثم غير مولدة بلح لتعليمها ولحق ألبنة بصيرة متروكة لصد معرفة تأثير الترتيب عليها وحضوراً في القص على طائفة التلمذ في مجالى الفردان وفيهم القروب.
- الاختلاخ بواسطة تجارب مختلفة (لا يسمح التعلل هنا بتفصيلها) على كيفية ارتباط ترتيب الفرد بمؤلفه المسمى (middle names) في نطاق التمثل السابق على الترحلة اللغوية من التلصكير *representational postagolistic* باعتباره طرراً مهماً من أطوار إنتاج النص.
- كشف الطلاب عن مرحلة نظور الترتيب عند الطفل ومما شكله علامة اقترابهم بقتسبة إله.
- بيداغوجية الترتيب، وأشهر الأمثلة التي يرتكبا الأطفال في الترتيب (أسديا وأوجه ثلاثها)
- مسئلة إختلال الترتيب والتأثير عن الترتيب في تطاور الأطفال⁽³⁰⁾

وليس من شك في جدوى مثل هذه الدراسات للترتيب العربي سواء في ماضيها أو في حالته الراهنة، لا سيما وأن نشوء قواعد الترتيب وعلاقتها وبخاصة بمفرد الصياغة، يفترض شريحها من جمل إلى جمل عبر الاكتساب والتثبيت في الأوساط التعليمية مختلف درجاتها، فالترتيب على جدول المثال لم يحط في فرنسا بالقبض والتثبيت، ولم تلتبس له معايير محددة (لا يتصلص الفرنسية حين تدور عليها في القوين التاسع عشر أن يضي الترملة القومية بما لها من وسائل في صدارتها المتطاب التعليمي الفرنسي إلى التثنية والخمير والتشوي⁽³¹⁾ إذا استعي ترتيب الفرنسية مع الظير الثاني ومحمدا بمؤلف أدبي في مدارسها، حتى إن تعلم الترتيب يشار بوش على التلصق والإملاء في تبيان التثنية تصكها علاقة التدرس بالتثنية، ويوجه بهذا الترتيب وحدة بيداغوجية قائمة بوجه، يتم على هامش أشكال التواصل الكبرى في الملصق الفرنسي الموريات والكتاب⁽³²⁾

لذلك استقرت بفضي الأمم في طريقة التهورس بترتيب كتاباتها، تبين لنا أن الوسيط الفرنسي في البلاد العربية يجب عليه أن يدهش بغير فعال في توحيد كثرات ترتيب الكتابة العربية وأنسجها بحيث تصير متوالاً متطابقاً وسكاً موحدة

٦- وصل الترتيب بسببائه الثقافي وتطوراته التاريخية

لحق حاولنا فيما تقدم من مقارنتنا كشف التثاب عن تاريخ الترتيب ثم استعرضنا وظائفة للملكة سواء في اللغات الأجنبية أو في لغة الضاد فإن عملياً يبقى منظوماً ما لم نعمل ربط الظاهرة اللغوية بسببائها الثقافي وبطروحات تطورها عبر التاريخ ربطاً من شكله تمليط الضوء، على معلومات الترتيب وبخاصة بانهضاد الراهنة وبعض التوجهات السائدة مثله، خاصة وأن شذيل ترتيب العربية في مؤلفه من التاريخ سجد لم يلبس بها أحد إلى اليوم، فمن واجبنا ألا نغفل عن التاريخ العام لترتيب (باعتباره ظاهرة شعوباً مشتركة بين اللغات) والاضطخ عدلت بالديال المصناري الشامل الذي نشأ في كلفه ورسيل التطور الذي تخرج منه

لذلك فإن علامات الترتيب ليست (كما قد يتوهم البعض) عناصر ثابتة وثابة على الحاجة وإنما هي مكسب تاريخي يفيد التواصل الإنساني⁽³³⁾ وبصورة خاصة اقتضائها «انتقال الإسماعية الفرنسي من ثقافة الصوت والآن إلى ثقافة العين والكتاب⁽³⁴⁾، لذا نستنتج أن وثائق الترتيب لم تنشأ دفعة واحدة

سواء في اللغة الإغريقية القديمة أو في العربية أثناء القبطية وصغر الإسلام مقام علامة القديس بعلما للاتينيس ونيسيرا القرائن، وكانت القامية في الشعر العربي - بالإضافة إلى دورها الإلهامي - مدونة نصية لخصب حشرات الشاعر في إنشاء نصيبته^(١٢٦) وكانت الكتب القبطية لدى مختلف الأمم في الحضارات القديمة في صدارة النصوص التي حظيت بالترقيم بسيطاً لتقسيمها وتيسيرها لتلاوها كما يعني ذلك أن اكتشاف الترقيم الإغريقي تم بمثابة تطبيق لشعار هوميروس ثم أسست الإلهام أول نص يوناني يراهم وفق الطريقة التي ابتكرها أرسطوفا في الإسكندرية على عهد البطالة وحظت «النسبة القبطية»^(١٢٧) من التوراة خلال القرن الرابع الميلادي بترقيم بسيطاً مائة ثم ركبت التوراة في لغتها الأصل - إبان القرن التاسع الميلادي - بترقيم ظاهري على أسس نصية ونسبية. أما القرآن الكريم فقد كان مثابة للمعز أو شطب الرعي الذي دارت عليه جميع التجهيزات العربية في مجال الترقيم حتى لقد بدعن مصنفات المسلمين في المؤلفات والأبداء أكثر من مائة كتاب لتطوّل كلها مكوّبة بترقيم النص القرآني.

فيمكن إذن أن نخلص إلى الاستنتاج عام مؤد أن الترقيم في الحضارات القديمة بلسرها كان أحادي الطريقة ينحصر بدوره أو يكاد في الجوانب ما فوق القطعية من وقف ونسبهم وما إلهامها، خاصة وأن الضماحية كانت هي النسب الثلاثي السائد في التجهيزات القديمة مختلفة أسماء النصوص، مما يقتضي أن يكون لترقيم صياغة على القراء الجهرية والقرآن والإلهام.

ثم ما لبث الترقيم أن شهد نظراً تاريخياً وتغيراً بطيئاً عبر الأعقاب التاريخية المتلاحقة بالتوراة مع ظروف تحول على صلاته مقلدة الفكرية التي أنتج علامته بين ومضاتها في صميم الشعر المنطوق فاقبض ذلك إلى ظهور ميزان ومصوصات الترقيم في كل حضارة على حدة، حتى عندما يجانب بيان الاختصاص إلى أن «المعلولة»^(١٢٨) للترقيم يختلف بعض الاختلاف من لغة إلى أخرى خاصة بعد أول نجم اللغة الإمبريقية وتوزع اللاتينية إلى القواميات والألكن المتعددة التي تسمى اليوم «الكتاب الرومانية» والتي كان للترقيم في كتابة كل منها مسار تاريخي خاص يستلزم أن نلج منه بوجاز وعلى حصيل المثال لا الحصر.

على الفرنسية حتى القرن السادس عشر كان الترقيم نزيهي الغرض يهدف إلى ترتيب النسخة المكتوبة^(١٢٩) ثم ما ضام الترقيم أن أصبح في القرن الثوالي مرحلة بفسرويات النصس موجبة وحيدة التماثيل الألفي مع مدني النصوص ونسبية^(١٣٠) أما في القرن الثامن عشر فقد ظل الترقيم الفرنسي مرنكنا إلى اعتبارات الشفوية (الوقف - التلهم)^(١٣١) وأما في نظام الأول إلى المساعدة على إقناع القراء الجهرية - وإلى توضيح النص حتى لا يلبس على القارئ^(١٣٢)

ثم بحلول القرن التاسع عشر ظهرت الطريقة العلمية أو التجديدية الترقيم في الجلى صورها حيث ابتكر أرباب المطابع الفرنسية مخططة بترقيم الكتب (التي يطبعونها) من دون مؤلفها لظهور على إحدى الظاهرين بترقيم وتيق الاتصال بالمتن^(١٣٣) لدى أحياء إلى تلويح مصوصات فكرية ومساهمات طريقة (تشرط على أصدة المصنف) بين عدة مؤلفين وطبعي كدوم بشأن الترقيم، وأقصر خلاف في ذلك حدث بين الرواية الفرنسية جورج ساند (George Sand) وطبعي مؤلفاتها^(١٣٤) ثم بقدوم القرن العشرين انتقل زمام الترقيم من رجالات المطبعة إلى الألباء أنفسهم واعتباره مضمراً ابتكاري من عناصر إنتاج النص وبعد استهجان به من أبعاد العملية الإبداعية^(١٣٥)

على أن التطورات التي شهدتها الترقيم على مسند اللغات الرومانية كالفرونية والإيطالية وغيرها، حدث مثابها في المجال الإنجليزي مع عوارق عربية وتفاوت في الزمان وناظر القرن من الزمان. ذلك أن ترقيم

الإنجليزية كل طيلة العصر الوسيطية تاريخياً غير متغير. ثم خلق استخدام العلامات ابتداء من القرن السادس عشر بدعوى وشتاق لموسى في خدمة القراء بصود عال. لكن إبان القرن السابع عشر اكتسب الترتيب طابعاً تركيبياً وأصبحت وظيفة الأساسية لصلية تمديدية بأخذ لوجياً في القرن الثامن عشر. ثم توسعت هيئتها بالاتساع على مدار أنوار الترتيب الأخرى إلى الستينيات من القرن العشرين^(١٢٧).

وإن نستنتج أن الوظيفة الفصلية للترتيب لم تنشأ بالقرنين مع وظيفة ماخوق القطعية وإنما ظهرت معها بما لا يقل عن القرن في المجال التركيبي. وما يربو على القرن في المجال الفرنسي. وبطرفة من الزمان طويلة أيضاً في سائر اللغات الأجنبية غربيها وشرقيها لكن على التباينات ووظيفة الترتيب الفصلية الناشئة لاحقاً إلى وظيفة ماخوق القطعية استيفاء عادل وتتضمن أن إنها الخطأ إعاداً لنقل معلوماً وتعرضها؟

إن الفكرة - على حد قول روجيه لوفير - لم يتكادوا قط من تلقاها علامات الترتيب لتقنياً دقيقاً^(١٢٨) فطحت عنهم حيلة العلاقة بين وظائف الترتيب وطرقها وتلقاها بل إنهم اعتقدوا في ذلك طرائق فدا حتى إن النسخ في حارة ترقيم. بمختلف التعليم الأجنبية سواء كانت إنجليزية أم ألمانية أم فرنسية أم روسية أم غيرها تتجلى له برون عدا سعة الخلاف سواء حول ماهية الترتيب أو حول عدد وظائفه وأولها وكونها يحصل كل منها عملياً. إذ في المجال الفرنسي مثلاً ذهب جوفيس *Grout* إلى أن مهمة الترتيب تتمحور في التسجيل بالخط لما سبق القطعي من **العلم وفقاً للعقيدة وما إليها**^(١٢٩) وعلى القليل من ذلك يرد في معجمي لوديس *العلم والمعارف* *Encyclopédie* أن وظيفة الترتيب إما هي معرفة تركيبة (مع إنكار فسمي الصور الشبكية الشطرنج)^(١٣٠) أي أن هذا الترتيب المصالح في كتابه *بكر الترتيب* - فوق كونه طيلة فاعلاً على حجم استمراد الترتيب الفرنسي الترتيب - يستند بدوره من تصورين مختلفين لوظيفة واحدة

لهي تعدد جوفيس لوظيفة الترتيب انتماسات وأعداد لما كان سائداً طيلة خلال القرن السادس عشر إمام كان الترتيب يحل من الشكل الكتابي للجملة محل التنظيم والوقف من شكلها الصوتي أي إن المؤلف من جهة أولى يوضح أن يواكب تطورات الترتيب نظر إليه نظرية جبروتية حاصراً بدوره فبما كان يؤميه خلال القرن السادس عشر ثم إنه من ناحية أخرى ما حُتم أن تاقص نفسه إذ بعد حصوه دور الترتيب في الوقوف والتنظيم عزاً إلى القصة والفصل وسواهما ووظائف نوعية خالصة حيناً وتركيبية مشفرة والمثلل أحياناً حيناً يتنفسه سواقي الفصل التي استعصا استخلا على مذبح إليها^(١٣١).

أما المسعى الذي شوقه كل من لوديس وفلاماريين والذي يرمي إلى تقي وظيفة الترتيب ما قبل القطعية فلما قصد إبقاء المجال لوظيفة التركيبية الفصلية وحدها فلهذا صود نون أو صدى للمترج الذي كانت له العملية خلال القرن التاسع عشر إمام سيمون ليراب المطابع على فنون صناعة الكتاب كالمبا فاستلهموا بالترقيم غير هابون بترقيم المؤلفين ووجهوه وجهة نوعية صارمة لكن لم يبل اليوم لهذا المخرج من الاتساع والاضمار عدا طر قليل جداً. خاصة وأن الإحصاء والمصنوعة الشخصية - أو قل بالفرانسية في الإزداع الفلي - تعد من علامات المنتج الحديث أما أفادت الترتيب من سطوة المطابعين ووات يمثل جانباً لا يستغنى عنه من جوانب أسلوب الكتاب. بحيث يعتبر الترتيب الأساسي الذي يفسه المؤلف إطلالاً والمراجعة العلمية وبالقافية الفنية للآثار الأدبي. بل تدعياً للنسب شكلاً غنياً وإلحاحاً^(١٣٢).

لكن الفرنسيين في التمسكهم على صعيد الترتيب إلى مودستين فكريون أو أكثر لهموا بدعا بين الاسم الأخرى فلهذا اليوم في الإنجليزية مودستين فكريون أساسيات في مجال الترتيب هذا المرمزة المنطانية

التي تحمل علامات الترتيب. تساعد على التعميم وعلى مواضيع الوصف ومهمة، والرمزية التحوية التي يرى أصحابها أن الترتيب وبنائه تركيبة فعلية تقتصر أو تنحصر في الإعراب عن العلاقات التركيبية القائمة بين مكونات النص أما الرومسية فعندها ثلاثة توجهات الأولى نحوي - وهو المسائد أكثر من سواء - والثاني خطابي والثالث منطقي^(٢٢٢)

ولو عدنا إلى لغة العلماء الأتية أن أحمد زكي باشا وصنع قواعد ترتيب الكتابة العربية سنة ١٩١١ على أسس نفسية منطقية في النظام الأول. داعياً أن القراءة في البلاد العربية في بداية القرن العشرين كانت لاتزال جهوية. وكان لثيرون الأتية يستعملون كلياته القائل من فن الخطيب ما ينظري عليه من جوانب ما يقول منطقياً. بل لقد كان أحمد زكي باشا نفسه منطقياً مشهوراً بمهارته العمود وثوابه القليل^(٢٢٣) ولما كان أحمد زكي باشا منطقياً حتى في كتاباته [] على بالزعم من أنها تقوم على البحث العلمي^(٢٢٤) فمن الطبيعي أن يعكس موقفه ومهارته أفكارها على تصوره للترتيب وتعليمه إياه في العربية

بل لو عدنا أن نصنع عمل أحمد زكي باشا في إطاره التاريخي وفي معالقه الثقافي المحاصري لقلنا إن وضعه لقواعد ترتيب العربية سنة ١٩١١ على أسس منطقية كان في فترة شديد ترويج القراءة الشاعرا نظراً لوجوهاً كان ينبغي أن يمدد بمن الأتية إذ في مصر وبسائر البلدان العربية كانت القراءة والقرآن الجهرية والقصيدة على العهد الأول من القرن العشرين، وتخرج تلك العندة إلى أسباب تاريخية ولغوية^(٢٢٥) ومما لا ريب فيه أن التوجه المنطقي في مجال الترتيب يقوم أساساً على الوظيفة ما يقول المنطقي للترتيب أي إن عمله يستند في أساسه على أن الترتيب والمنطقيات القراءة الجهرية وبما هو في معناه مثل إنشاء الشعر وتلاوة القصود العبد

لكن نلاحظ أن التثوير والمنطقيات على سمعة توجهات القراءة ما لبثت أن تغرد بسبل سريع في البلاد العربية إذ بعد العهد الثاني من القرن العشرين وانتقل تعلم القراءة من العناية بالقراءة الجهرية إلى القراءة الصامتة. وكان وراء هذا التغيير نتائج العمود التي أجريت في الخارج، فالطبعة ما لبثت أن بدأ أصبحت قائمة لقراءة قواعد الترتيب التي اقترح أحمد زكي باشا إسطافها على الكتابة العربية على أن لوأكب ما حصل من مستجدات في مجال القراءة، خاصة وأن التوجه المنطقي لا يستقيم أساساً لترتيب النصوص المنعقدة للقراءة الصامتة

بل إن قواعد ترتيب العربية (سواء كما اصفا أحمد زكي باشا أو كما اصفا تعليمه عبد الوهيد المصري) ليست منذ البداية منطقية يجب أساس خطها للمصرا عن مساهمة التحويلات التي شهدتتها اللغة العربية من حيث هي كانت هي قائم على قواعد. وبخاصة النظام المنطقي لكنه في الآن نفسه خاضع لتسعة التطور على تأسس الترتيب في كثير من الكتابات الإحصائية لوجدها ينشأ بالتسديد الطرارة على التبعة الثقافية والحضارية المعقدة عامة وبخاصة البعثة ومدى تطور الدراسات في شاتها

ففي الفرنسية على سبيل المثال، لما كانت الجملة قبل القرن السادس عشر لمصلحة المفهوم عبر منحصرة الحدود، فك في الترتيب إلى ذلك العهد ترتيبها عبر حاد إلى تطبيق قايمة محددة ثم بضم القرن السادس عشر استبدلت معالم الجملة الأوربية Periode وبخاصة الصياغة المنهجية التقنسية (بفضل ازدهار نظم البلاغة Rhetorique) فالتبكت عن ذلك وطبقا للترتيب ما عرف المنطقي ثم ظهرت بعده وظائف الترتيب لاحقاً ظهوراً ولبق الصلة بالتطورات التي شهدتتها البعثة الفرنسية

لما في العربية فإن الترتيب لفرع للعربية ومعدل عن الصلة العربية. فلهذا سيكون ملائماً لها، بل كان

يؤدي الوقوف صميحا على التطورات التي شهدها الجبهة العربية بمختلف انوعها عبر التاريخ لتبسط الفهم في كل عصر من عصور اسلاف العرب على أسس طيبة قائمة وإن تفرق العلامات أو غابوا في النص مزجها بعدة مراحل من بينها مدى طول الحملة أو قصرها وبما يصلة عامة.

أي إن كتابة علامات الترقيم في المصنوع تطويع إلى عدة مقاييس من بينها وحدة الجملة. فلو أخذنا جملة النثر الفني الإنجليزي مثلاً لاستنتجنا أنها شهدت تطوراً مطرداً من القول في اتجاه التقصر إذ ما فتئت على امتداد الأربعين والخمسين عاماً الأخيرة بتقلص عدد مفرداتها بنسب عشرة أضعاف خلال كل قرنين من الزمان إذ من ١٢٩٠ إلى ١٦٩٩ كان متوسط جملة النثر الفني الإنجليزي يبلغ ١٦٠ كلمة ثم انخفض إلى ٢٩٠ كلمة ما بين سنتي ١٩٠٠ و١٩٤٩، وإلى ٢١٠ كلمة لمصنف من ١٩٤٦ إلى ١٩٩٠ ثم صار طول جملة النثر الفني الإنجليزي خلال الفترة الثماني عشرة بين عامي ١٩٢٠ و١٩٤٩ لا يتجاوز ٢٠٠ كلمة فقط^(١٢٢). ولأننا نلاحظ فواحد علامات الترقيم في كل كتابة من أن واحدة في المصنفان نظير الجملة أنشأها وطولاً وقصرًا عبر العصور، الأمر الذي لم يطر على بال أحمد وكني بالها عندما تطقت سكة تقصير الترقيم في العربية سنة ١٩٩١ على نحو ما سألنا هنا

على وجود تشابه نسبي بين الثقافات في أن كمية العلاجات (أي مدى شدةها أو خرافتها) في النص غير الأدبي تكون قليلة في صورة اعتماد التوجه اللغوي للعنصر، وبكمية حتى التباين اللغوي الترميزي^(١٩٩) يهدف إلى ذلك أن ثلاثة علامات الترميز -تفاوت مرجعياتها ببعض- تروج القاصداً القاصداً، والتمثيل الصحفي، والتمثيل الثقافي -تروج من المصنوع ترويحاً بطريق مطابقة^(٢٠٠) لكن النص الثقافي يتميز بقوة علامته الترميز في (التمثيل الثقافي)^(٢٠١)، بينما يفتقر الرواية عادة بقرارة العلامات (خاصة طلبة القرنين الثامن عشر والتاسع عشر) والتمثيل المسرحي - طناً في تلك الشق القصصية - بلهزم مؤسس في كثير من الأحيان على الاختيارات الطوعية وفقاً وبعدها وانطلاقاً إلى

لكن القصيدة والمدرسية والرواية تعد من قبل النصوص الأدبية ذات الأسلوب الفني الذي لا يستند قيمته الأدبية من مراعاة القواعد فحسب، وإنما قد يتجم الابتكار أحيانا عن القدر بقليل في طريقة في الترفيم خارجة عن الخلق لكن لها من الطرافة ما يجعل الناول والفرد يستفيدون إذا لوحظ أن ترفيم كبار الشعراء وأعلام الأدباء شخصي بعيد بمقدار عن القواعد الشائعة⁽¹²⁾، ومما ترفيم الأدب الإشراقي - بخلاف ترفيم الأدب الواسطي والنصوص غير الأدبية - ذاتها مدهورا بتجسيم شخصية الترفيم⁽¹³⁾ فإن علامات الترفيم الرواية ضمن تحرير فني رفيع المستوى - فضلا عن دورها ما طوق الترفيم ومبناها التركيبية - تعبر خاصة بوظيفة أسطورية تعتمد على الخيال، أن يظل مدهورا موهبا ذاتيا صلبا.

هذا، إلى أن مدخل القومية، كمية علاقات التفرع في النص الأدبي ذي الصبغة الإنسانية المتأصلة المتخصص لغوياس ضابط ولا لتأدية طرامة بل الأمر موكول إلى حسن فهم المؤلف، وإلى طاقة الإبداع - تلك الطاقة التي يكون بها الأنبياء أدباء - بالقرابة مع ضابطات كل عصر من الأصغر الأسلوبية التي تعكسها على اللغة⁽¹⁾ فحين التكتاب نوعي القمصان الأسلوبية على صعيد المثال يوجد تفاوت كبير من حيث كثافة علاقات التفرع المستخدمة في القصص، مثلاً، ومقارنتها على إن لها في المجال الإنجليزي طوعي لغوياس الضابط *permeation* نظوة في التلميذات التي يصفها بولفار شو لصروحاته، والتفرعهم الغزير *barren permeation* تفرع بدس القود لثارة الأدبي والسياسي وما كان يمشي لأي منهما أن يوفق في الإثارة من قصد، وهي بطبيعة رسالته إلى القراء أولاً ما يؤدها من حيلة شخصية في جعل كمية علاقات التفرع أو

وإن لنا شاعداً كأنها ينقل هي أن الكاتب الإنجليزي هنري جيمس كان من المشتل كان من المشتل الأيقونة
فرازة لولا كثرة الفواصل المتفرعة في مصنفاته بينما يعزى وصغر أسلوب الأديب الأمريكي أرنست همنغواي
في انقاص الأول إلى اعتياده القطعة أساساً وتجنبه الفواصل ما وجد إلى ذلك سبيلاً

والظاهرة أيضاً تتجلى في هي الأديب الفرنسي أيضاً فلكثير هوجو مثلاً مشهود له بجملة التراكيب
وهو يميل ترحها بالفواصل التي ينسجها الطابعون إلى مؤلفاته مصححاً إياها - على سبيل التمهيد -
«الطشرات البليجكية» لكن من أعلام النشر الفرنسي (أمثال جوستاف غلوبير وستانيسل وشاتوبريان
وهارمييل بروست وميخائيل بيتر وكلود سيمون) من يكثرون في كتاباتهم عن الفواصل إكثاراً القصص
عليهم شديدة الطول فلم يفتن ذلك من جودة تراكيبهم

ولو عدنا إلى الحرية اللغوية أن الاختلافات بين أديبنا المعاصرين على صعيد التراكيب شاسعة تدل
على وفرة الابتكار وتعد أوجه الطرافة وتخصص من مدى أهمية الوظيفة الأسلوبية للتراكيب العربي إنكن
هذا الموضوع يقتضي دراسة مقارنة مستوفية تأخذ بعين الاعتبار خصوصيات كل أديب على حدة في
محاولة استخلاص نتائج ذات طابع عام لصالح إحدى خصائص تراكيب الحرية من حيث هوكل - إن استكن
فكتابات توفيق الحكيم مثلاً تتخلل جديها وتراكم شخصي تفسر بملقضاء علامة نطاق العطف
على ملهني من العلاقات بليجكية امتة للاتحاد على حين يبدأ نزار قباني في مقدمات نواحيته إلى الإكثار
من استخدام تلمظين متواليين في الفواصل الرئيسية من البحر أما طه حسين فليس تراكيبه مؤسس على
الاعتبارات الشعرية والنفسية وهو واج ينادي بحرية قول «أنا لا أكتب وأريد أن أكتب» [١] فإذا أملت في
بني مشيت وأنا اعلي أما إذا أملت في السجدة فالتسلي إلى كتي شاكنا بخبر حراك ككتي
تسلك [٢] إني ألكره أن يذاغني أحد [٣] وأسد أحب لسكرتري أن يكون مثلي عندما أمتي وأفضل
أن يستخدم طريقة الأعرال وأليس من غاملي أن أفكر فيما أريد أن أكتب قبل البدء في الكتابة موفقة
[٤] وإني ألكره ألد الفكر أن أعيد إلى قراءة ما أليج [٥]

وبسواء كان طه حسين يولي على كتابته تراكيبه أم يوكل إليه وضع علامات التراكيب في النص هوذا
هذه إذن المتجهة واحدة وهي أن مؤلفات سيد الأديب العربي موجهة لتعلي بصوت عال وكنها خطبة أو
نوع جاعلي معاً يقتضي تراكيبه وفل الصواب ما فوق القطعية تنجده ويرا يوفنا وما إليه

بل إن التليف بصوت عال ليس من خواص فائدي القصر فقد تبين من حبر القراء أنوري بفرنسا
سنة ١٩٦٧ أن زهاء نصف الأديب الفرنسيين يرون التراكيب أولئك صلة بالشعرية منه بالكتابي وأن ربع
هؤلاء يراكون بصوت عال أو يشعرون مصنفاتهم إلى قراءة حرة إلى الفراع من تصير [٦]

فالكاتب ميخائيل كزيتي يقول «إن التصوير بالصوت أمام المندور لألف وفلا طي من التصوير بالملم على
انفراد ولما يكون بعدد الكتابة أصلي إلى نفسي ثم أشرح في ثلاثة تصويري جبرية خاصة وإن
التراكيب بالنسبة إلى وظيفة خطابية أساساً» [٧] أما هنري بازو فإنه يستعين بالشرطة التسجيل
الصوتي أثناء الكتابة ليتمكن من الاستماع إلى كتاباته وتعديلها قبل نشرها [٨] ويطلق الكاتب مورغان
في هذا الصدد «لهم عز ابن لصح القطعة أو الفاصل - اللهم هو لين تلتف ثم إلى أي موضع
مستطاف استرجاع تلك» [٩] فالصنف إنما هي بمثابة الرحلة التنصية [١٠] وهذا الأديب المفكر
سولومس يقول «أدعى في الكتابة تراكيبه مركزاً على السمع أكثر منه إلى البصر» [١١] أما الشاعر
الفرنسي سان جان جورج فقد كان لا يحدث أحد من أديب إلا ويصفه «بوهل كان موميطار» [١٢] يريه

يؤكد أن يعود ما إذا كانت لأدب موضوع الحديث ملكة سمعية منها وخاصة تنهجية فالفرع ما فوق اللغوي في ترميم مؤلفات ما حسن لا يمكن أن نفرضه إذن إلى عامل لقد العصر لمصنوع خاصة وإن عهد الأدب العربي كان ضليعا في الفرنسية، مثقرا بالأدب الفرنسي

ثم إن المثال في معزوز الأدب العربي الحديث ينكشف له أن من النثر الفني العربي المعاصر يتجلى بترقيم طفيف في أكثر الحالات مع تفاوت نسبي بين الأدباء في خيرة العلامات: الأمر الذي يوحي بأن الترميم العربي قد يكون في حقيقته ضعيف الصلة بالتركيب قبل الارتباط بالمتنوع. وأيا ما يكن الأمر فإن الانتقال من علامات الترميم في الأدب الحديث ليس ولذا على الكتاب العرب وإنما هو اختيار فني مقصود نلاحظه لدى أكثرية الأدباء المعاصرين في سائر اللغات. ففي المجال الفرنسي يرى جاك مريون أن الخلاف بشأن الترميم يدور على الكم وليس على الكيفية⁽¹⁴⁾ لكن يوجد اليوم لدى أغلب المؤلفين الفرنسيين ميل إلى الترميم الطفيف جدا عن مزيد الوضوح يقول دانيال مريون: «إن لغة المهارة تكس في إعطاء لفهم الفرنسيين الأشياء وتلك باستطاعت عمل لا تحتوي من التوافيق إلا أقل مقدار ممكن»⁽¹⁵⁾ بل إن التوافيق أصبحت قليلة بالفعل في كتابات كثير من أسماء فرنسا المعاصرين، وخاصة من اشتهروا بأسلوب قائم على الجمال القصيرة أمثال سامي - (إكزيميري) Saint-Exupéry ومالرو Malraux وموريك Mauriac وروجر جرييه Robbe-Grillet

أما في التطورية فهو جد طيار أيضا الترميم الطفيف والترميم الغزير الذي له صلة متينة بالتركيب الشعري، فقد كان هذا الترميم الطفيف يمتد على حقل واسع في الماضي لكن - ولم أحيث في صورة يورده حسن شعير - على رفيع المستوى - ينحصر إلى الأسطر والاشارة كما نسي استعاضة. لذا نرى أن الاتجاه العام اليوم في الآداب الإنجليزية هو الانتقال من العلامات فقر الإمكان⁽¹⁶⁾ خاصة وإن التعامل الذاتي في الترميم يجب أن يبقى محدود التأثير حتى لا تنقلب الذاتية إلى نصف مثل بالعضي أو محقق لعملية فهم النص وتكوين مראה البعيدة قليلا صانها

لكن لأن أسس الترميم المؤسس على الاستعارات التركيبية والشعرية والمضم مغزاة العلامات لوقر صلة بالكتابي من الماشعوي⁽¹⁷⁾ ذاته في حلة لروابع حالها. خاصة وإن مصلة الترميم في نظر أهل الفكر اليوم تدور في المقام الأول على الفهم والإيهام أي أن الترميم ليس تابعاً للمصو وحده ولا لتفسير والتأويل على حدة بل هو مجال مشترك من ذلك كله فضلا عن صلتها بالمحقق صلة جعلته خليقا بتحويل التعبير (مجرد الشعري) من كتاب المذبح إلى جمهور⁽¹⁸⁾ فكان الترميم حصر بن طاهر⁽¹⁹⁾ أو قال هو بمثابة مظهر منتج النص لدى قرائه⁽²⁰⁾ إذا يؤكد جاك مريون أن «الترميم ليس قضية تركيب أو تفسير نظر دافع نهجية حسية لتشكل معنى من التشكال التفكير أما القاعدة الصاعدة له فهي تلك التي تلتصقها الفكرة التعبير عنها بل إن الغاية النهائية من تنوع من صعود التفكير ذاته»⁽²¹⁾ ثم إن ربط وظائف الترميم بمطالب الفهم والإيهام يجعل الموقف في حد ذاته ظاهرة خاصة للتأمل يقول توفارينا في هذا الصدد: «إن الفكرة تنفس»⁽²²⁾ أي إن الموقف ليس مستقلا وإنما هو من توارخ التفكير أي إن السمكيات القوية بمظاهر مضبوطة في مواضيع معينة ليست مجرد محطات لتقسية بالعضي الجيولوجي للنفس. وإنما هي في المقام الأول ولغات متحركة⁽²³⁾ فالصورة من الناحية القاعية ليست بأن يمثلها القارئ نفسه بل المهم أن يتجلى القارئ السمكيات بمظاهر متحركة وفي مواضيع محددة من السلسلة المتحركة ولها ليس وحدانية للفهم التكميل عن الفهم.

1998

- [illegible]

- [illegible]

